This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

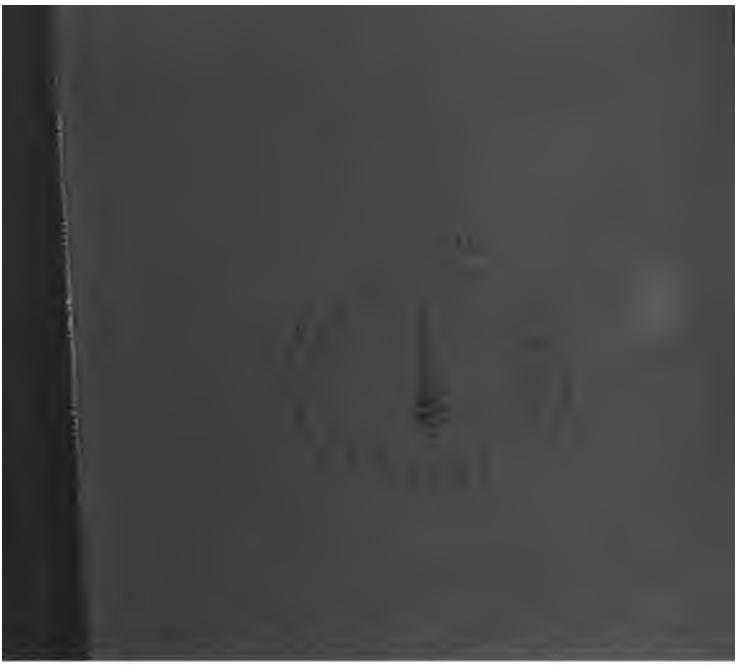
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES



# August Wilhelm von Schlegel's

# Vorlesungen

über

# dramatische Kunst

und

# Litteratur.

---

Dritte Ausgabe,

besorgt

von

**Eduard Böcking.**

Erster Theil.

---

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

# August Wilhelm von Schlegel's

# sämmtliche Werke.

Herausgegeben

von

**Eduard Böcking.**

Fünfter Band.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

August Wilhelm von Schlegel's

# Vorlesungen

über

# dramatische Kunst

und

# Litteratur.

---

Dritte Ausgabe,

besorgt

von

Eduard Böcking.

Erster Theil.

---

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

# Vorrede zur zweiten Ausgabe.

Die folgenden Vorlesungen sind, seit ihrer ersten Erscheinung in den Jahren 1809—11, in's Französische, Holländische und in's Englische übersetzt worden, und werden gegenwärtig in's Italiänische übersetzt. Nach Maßgabe der in jedem Lande geltenden Begriffe und Meinungen haben sie eine wohlwollende oder ungünstige Aufnahme gefunden, Beifall erworben oder Tadel und Widerspruch erfahren, überall aber, wo sie hingekommen, einige Aufmerksamkeit erregt. Da das Buch nun also in seiner ursprünglichen Gestalt ziemlich bekannt ist, so habe ich um so mehr Bedenken getragen, unnöthiger Weise daran zu ändern. Ich erkenne zwar wohl die ungleiche Ausführlichkeit in Behandlung der verschiedenen Theile; allein um diesem Mangel abzuhelfen, würden beträchtliche Erweiterungen nöthig sein, wozu ich seither, mit mancherlei andern Gegenständen der Forschung beschäftigt, noch nicht Muße fand mich vorzubereiten. Ueberdieß machen ja diese Vorlesungen keinen Anspruch darauf, für eine vollstän-

für die Lebendigkeit des mündlichen Vortrags, die zuweilen das Mangelhafte des Ausdrucks überkleidet, und immer die Erwartung in einem gewissen Grade spannt.

Diese Vorlesungen hielt ich im Frühlinge des Jahres 1808 in Wien vor einem glänzenden Kreiße von beinahe dreihundert Zuhörern und Zuhörerinnen *). Die Bewohner Wiens haben längst die Sitte gehabt, nachtheilige Schilderungen, welche manche Schriftsteller des nördlichen Deutschlands von dieser Hauptstadt entworfen, durch die wohlwollendste Aufnahme der eben aus jenen Gegenden herkommenden Gelehrten und Künstler, und durch uneigennützige Wärme für den Ruhm unserer Litteratur zu widerlegen, eine Wärme, die selbst durch eine gerechte Empfindlichkeit nicht hat gedämpft werden können. Ich fand hier die Herzlichkeit beßerer Zeiten mit jener liebenswürdigen Regsamkeit des Südens vereinigt, welche oft dem deutschen Ernste versagt ist, und lebhaften Geschmack an geistiger Unterhaltung allgemein verbreitet. Bloß diesem Umstande habe ich es zuzuschreiben, daß nicht wenige Männer, welche die bedeutendsten Stellen am Hofe, im Staat und bei der Armee bekleiden, verdienstvolle Gelehrte und Künstler, Frauen von der gewähltesten geselligen Bildung, mir nicht etwa einen flüchtigen Besuch, sondern ihre fortgesetzte Aufmerksamkeit schenkten.

Mit Freuden ergreife ich diese erneuerte Gelegenheit, dem huldreichen Monarchen meinen Dank zu Füßen zu legen,

*) Vgl. Prometheus. Eine Ztschr. herausg. von L. v. Seckendorf u. J. L. Stoll. Wien 1808. 8. Heft 3. S. 24. des Anzeigers. Anm. d. H.

# Vorrede zur zweiten Ausgabe.

Die folgenden Vorlesungen sind, seit ihrer ersten Erscheinung in den Jahren 1809—11, in's Französische, Holländische und in's Englische übersetzt worden, und werden gegenwärtig in's Italiänische übersetzt. Nach Maßgabe der in jedem Lande geltenden Begriffe und Meinungen haben sie eine wohlwollende oder ungünstige Aufnahme gefunden, Beifall erworben oder Tadel und Widerspruch erfahren, überall aber, wo sie hingekommen, einige Aufmerksamkeit erregt. Da das Buch nun also in seiner ursprünglichen Gestalt ziemlich bekannt ist, so habe ich um so mehr Bedenken getragen, unnöthiger Weise daran zu ändern. Ich erkenne zwar wohl die ungleiche Ausführlichkeit in Behandlung der verschiedenen Theile; allein um diesem Mangel abzuhelfen, würden beträchtliche Erweiterungen nöthig sein, wozu ich seither, mit mancherlei andern Gegenständen der Forschung beschäftigt, noch nicht Muße fand mich vorzubereiten. Ueberdieß machen ja diese Vorlesungen keinen Anspruch darauf, für eine vollstän-

dige Geſchichte des Theaters zu gelten: und endlich möchte ich meine Leſer vielleicht ermüden, indem ich ſie allzu gewißenhaft zu befriedigen gedächte.

Die gegenwärtige Ausgabe unterſcheidet ſich alſo von der erſten nur durch einige Berichtigungen der Sprache und größere Genauigkeit des Drucks. Möge ſie mein Andenken bei meinen deutſchen Landsleuten erneuern, denen alle meine Bemühungen im Gebiete der Kunſt und des Wißens zuvörderſt gewidmet ſind.

Paris im November 1816.

---

Nachträgliche Bemerkung. Die Aeußerung, dieſe Vorleſungen ſeien bis auf einige Zuſätze ſo abgedruckt, wie ſie gehalten worden, iſt dahin zu berichtigen, daß die Zuſätze im zweiten und dritten Theile weit beträchtlicher ſind, als im erſten. Die Beſchränkung der Zeit bei'm mündlichen Vortrage hatte mich genöthigt, in der letzten Hälfte mehr Lücken zu laßen. Insbeſondere ſind die Abſchnitte von Shakſpeare und vom engliſchen Theater beinahe ganz neu ausgearbeitet. Theils Mangel an Muße, theils die Gränzen des dieſem Werk einmal beſtimmten Raumes haben mich verhindert, das ſpaniſche Theater ſo ausführlich abzuhandeln, als es nach ſeiner Wichtigkeit verdient hätte.

---

# Vorrede zur ersten Ausgabe.

Man wird in dieser Schrift, schon ihrem äußern Umfange nach, weder eine bibliographisch vollständige dramatische Litteratur, noch eine antiquarisch genaue Geschichte des Theaters erwarten. Bücher, welche trockne Nachrichten und Namen liefern, giebt es ohnehin genug. Meine Absicht war, einen allgemeinen Ueberblick zu geben, und die Begriffe zu entwickeln, wonach der Kunstwerth der dramatischen Hervorbringungen verschiedener Zeitalter und Völker zu schätzen ist.

Großentheils sind die folgenden Vorlesungen, bis auf einige Nebenbemerkungen, die der Augenblick eingab, wörtlich so gehalten worden, wie sie hier abgedruckt erscheinen. Die einzige Veränderung besteht in einer bequemeren Abtheilung, und hier und da in Zusätzen, wo die Beschränkung der Zeit mich verhindert hatte, manches mit gleichförmiger Ausführlichkeit zu behandeln. Dieß mag einigen Ersatz gewähren

ſinnentſtellenden Fehlern der früheren Drucke, da zu verbeſſern, wo ich mich durch den Verfaßer ſelbſt dazu aufgefordert erachtete, nicht wo meine Anſichten von ſeiner Darſtellung abweichen. Jenes iſt insbeſondre auch der Fall in Betreff der Stellung der Unterſuchungen über die ſceniſche Anordnung der griechiſchen Schauſpiele nach der vierzehnten (nicht wie in dem bezeichneten Anfange einer dritten Ausgabe nach der zwölften) Vorleſung: erſt während des Druckes hatte ſich der Plan durch Berückſichtigung auch der komiſchen Bühne erweitert. Die neue Abtheilung und Zählung der Vorleſungen, welche für den erſten Band vom Verfaßer ſelbſt herrührt, kann mit Hülfe der dem Werke beigefügten ſynoptiſchen Tabelle leicht mit der der früheren Ausgaben verglichen werden.

München bei Landshut an der Isar den 7. October 1845.

**Böckh.**

# Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Erſte Vorleſung . . . . . 3

Einleitung. Ueber den Geiſt ächter Kritik. Gegenſatz zwiſchen dem Geſchmack der Alten und Neueren. Gleichmäßige Anerkennung beider. Grundanlage der klaſſiſchen und der romantiſchen Poeſie und Kunſt in der geſammten Bildung des Alterthums und der neueren Welt. Eintheilung der dramatiſchen Litteratur hiernach: die Alten, ihre Nachahmer, und die romantiſchen Dicher.

Zweite Vorleſung . . . . . 21

Begriff des Dramatiſchen. Ueberblick des Theaters bei allen Nationen. Theatraliſche Wirkung. Wichtigkeit der Schaubühne.

Dritte Vorleſung . . . . . 38

Weſen des Tragiſchen und Komiſchen. Ernſt und Scherz. In wie fern Bekanntſchaft mit den Alten ohne Kenntniß der Urſprache möglich ſei. Winckelmann. Flache Urtheile Neuerer über die Griechen. Plan des Folgenden.

Vierte Vorleſung . . . . . 51

Bau und Einrichtung der Schaubühne bei den Griechen. Ihre Schauſpielkunſt. Gebrauch der Maſken. Falſche Vergleichung der alten Tragödie mit der Oper. Tragiſche Lyrik.

Seite

Fünfte Vorlesung . . . . . 71

Wesen der griechischen Tragödie. Idealität der Darstellung. Idee des Schicksals. Grund des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen. Bedeutung des Chores. Mythologie als Stoff der griechischen Tragödie. Vergleichung mit der Plastik.

Sechste Vorlesung . . . . . 88

Gang der tragischen Kunst bei den Griechen. Ihre verschiedenen Stile. Aeschylus. Zusammenhang einer Trilogie von ihm. Seine übrigen Werke.

Siebente Vorlesung . . . . . 112

Leben und dichterischer Charakter des Sophokles. Schätzung seiner Tragödien im Einzelnen.

Achte Vorlesung . . . . . 131

Euripides. Seine Vorzüge und Fehler. Verfall der tragischen Poesie durch ihn. Allgemeiner Charakter seiner Tragödien.

Neunte Vorlesung . . . . . 147

Vergleichung der Choephoren des Aeschylus, der Elektra des Sophokles und der des Euripides.

Zehnte Vorlesung . . . . . 163

Beurtheilung der übrigen Werke des Euripides. Das satyrische Drama. Alexandrinische Tragiker.

Eilfte Vorlesung . . . . . 178

Die alte Komödie als der vollkommene Gegensatz der Tragödie erklärt. Parodie. Umgekehrtes komisches Ideal. Scherzhafte Willkür. Allegorische und insbesondere politische Bedeutung. Der Chor und seine Parabasen.

Zwölfte Vorlesung . . . . . 192

Künstlerischer Charakter des Aristophanes. Schilderung und Beurtheilung seiner auf uns gekommenen Werke. Uebersetzte Scene aus den Acharnern.

Seite

Dreizehnte Vorlesung . . . . . 216

Ob es eine mittlere Komödie als besondre Gattung gegeben. Entstehung der neueren Komödie, oder des Lustspiels schlechthin. Es ist eine gemischte Gattung. Ihre prosaische Seite. Ob dem Lustspiel die Versification wesentlich? Unterarten. Das Charakter- und Intriguen-Stück. Das Komische der Beobachtung, das selbstbewußte Komische, und das Komische der Willkür. Sittlichkeit des Lustspiels.

Vierzehnte Vorlesung . . . . . 235

Plautus und Terenz als Nachbildner der Griechen in Ermangelung der Originale hieher gezogen und charakterisiert. Motive des attischen Lustspiels aus den Sitten und der geselligen Verfaßung. Porträtstatuen zweier Komiker.

Anhang.

Ueber die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele . . . . . 251

1. Bisherige Bearbeitungen dieses Gegenstandes . . . 253
2. Quellen unserer Kenntniß . . . . . 260
3. Gliederung des Baues . . . . . 263
4. Abfertigung der Konistra . . . . . 275
5. Größe des atheniſchen Theaters . . . . . 278
6. Theaterpolizei . . . . . 282
7. Decoration und Maschinenwesen . . . . . 284
8. Genellis Hypothese . . . . . 291
9. Scenographie . . . . . 297
10. Stil der gemalten Architektur . . . . . 315

Fünfzehnte Vorlesung . . . . . 329

Römisches Theater. Einheimische Gattungen: atellanische Fabeln, Mimen, comoedia togata. Griechische Tragödie nach Rom versetzt. Tragiker der älteren Epoche und des augusteischen Zeitalters. Idee einer eigenthümlichen römischen Tragödie, die nie entstanden ist. Warum es den Römern in der tragischen Kunst nicht sonderlich geglückt ist. Seneca.

Sei

Sechszehnte Vorlesung . . . . . 34

Die Italiäner. Schäferspiele von Tasso und Guarini. Geringe Fortschritte im Trauerspiel. Metastasio und Alfieri. Ausführliche Beurtheilung beider. Lustspiele des Ariost, Macchiavell, Aretin, Porta. Improvisiertes Maskenspiel. Goldoni. Gozzi. Neuester Zustand.

# Dramaturgische Vorlesungen.

---

## Erster Band.

# Erſte Vorleſung.

Einleitung. Ueber den Geiſt ächter Kritik. Gegenſatz zwiſchen dem Geſchmack der Alten und Neueren. Gleichmäßige Anerkennung beider. Grundanlage der klaſſiſchen und der romantiſchen Poeſie und Kunſt in der geſammten Bildung des Alterthums und der neueren Welt. Eintheilung der dramatiſchen Litteratur hiernach: die Alten, ihre Nachahmer, und die romantiſchen Dichter.

Ich werde mich in den folgenden Vorträgen bemühen, die Theorie der dramatiſchen Kunſt mit ihrer Geſchichte zu verbinden, und zugleich die Vorſchriften und die Muſter dieſer Kunſt darzulegen.

Die allgemeine philoſophiſche Theorie der Poeſie und der übrigen ſchönen Künſte ſtellt die Grundgeſetze des Schönen auf, die allen mit einander gemein ſind. Jede Kunſt hat ferner ihre beſondere Theorie, welche darauf gerichtet iſt, die Gränzen, die Schwierigkeiten und die Mittel dieſer Kunſt kennen zu lehren. Hierzu werden wißenſchaftliche Erörterungen erfordert, welche dem Künſtler nützlich, aber wenig anziehend für ſolche Freunde der Kunſt ſind, die nur die Hervorbringungen ausgezeichneter Geiſter genießen wollen. Die allgemeine Theorie hingegen zergliedert eine der menſchlichen Natur weſentliche Eigenſchaft: die Fähigkeit das Schöne

zu empfinden, woraus das Bedürfniß der ſchönen Künſte und das Wohlgefallen daran entſteht; ſie zeigt das Verhältniß zwiſchen dieſer Fähigkeit und allen übrigen ſittlichen und erkennenden Fähigkeiten des Menſchen. Sie iſt alſo ſehr wichtig für den Denker, aber an ſich allein reicht ſie nicht hin, um zur Führerin bei Ausübung der Kunſt zu dienen.

Die Geſchichte der ſchönen Künſte lehrt uns was geleiſtet worden, die Theorie, was geleiſtet werden ſoll. Ohne ein verbindendes Mittelglied würden beide abgeſondert und unzulänglich bleiben. Die Kritik iſt es, welche die Geſchichte der Künſte aufklärt, und ihre Theorie fruchtbar macht. Die Vergleichung und Beurtheilung der vorhandenen Hervorbringungen des menſchlichen Geiſtes muß uns die Bedingungen an die Hand geben, die zur Bildung eigenthümlicher und gehaltvoller Kunſtwerke erforderlich ſind.

Häufig macht man ſich von der Kritik eine falſche Vorſtellung, als beſtände ſie bloß in dem Scharfſinn, welcher die Fehler eines Kunſtwerkes aufzudecken weiß. Ich habe dieſem Studium einen großen Theil meines Lebens gewidmet, und will zuvörderſt meine Begriffe vom ächten Geiſte der Kritik darlegen.

Wir ſehen eine Menge Menſchen, ja ganze Nationen, ſo ſehr befangen in den Gewöhnungen ihrer Erziehung und Lebensweiſe, daß ſie ſich auch dann nicht davon losreißen können, wenn vom Genuße ſchöner Kunſt die Rede iſt. Nur dasjenige, was in ihrer Sprache, ihren Sitten und ihren geſellſchaftlichen Verhältniſſen einheimiſch und hergebracht iſt, erſcheint ihnen als natürlich, ſchicklich und ſchön. In dieſer ausſchließenden Anſicht und Empfindungsweiſe kann man es durch Bildung zu einer großen Feinheit der Unter-

ſcheidung in dem engen Kreiße bringen, worauf man ſich nun einmal beſchränkt hat. Aber ein ächter Kenner kann man nicht ſein ohne Univerſalität des Geiſtes, d. h. ohne die Biegſamkeit, welche uns in den Stand ſetzt, mit Verläugnung perſönlicher Vorliebe und blinder Gewöhnung, uns in die Eigenheiten anderer Völker und Zeitalter zu verſetzen, ſie gleichſam aus ihrem Mittelpunkte heraus zu fühlen, und was die menſchliche Natur adelt, alles Schöne und Große unter den äußerlichen Zuthaten, deren es zu ſeiner Verkörperung bedarf, ja bisweilen unter befremdlich ſcheinenden Verkleidungen zu erkennen und gehörig zu würdigen. Es giebt kein Monopol der Poeſie für gewiſſe Zeitalter und Völker; folglich iſt auch der Deſpotiſmus des Geſchmacks, womit dieſe gewiſſe vielleicht ganz willkürlich bei ihnen feſtgeſtellte Regeln allgemein durchſetzen wollen, immer eine ungültige Anmaßung. Poeſie, im weiteſten Sinne genommen, als die Fähigkeit das Schöne zu erſinnen und es ſichtbar oder hörbar darzuſtellen, iſt eine allgemeine Gabe des Himmels, und ſelbſt ſogenannte Barbaren und Wilde haben nach ihrem Maße Antheil daran. Innere Vortrefflichkeit entſcheidet allein, und wo dieſe vorhanden iſt, ſoll man ſich nicht an Aeußerlichkeiten ſtoßen. Auf die Wurzel unſers Daſeins muß Alles zurückgeführt werden: iſt es da entſprungen, ſo hat es auch unbezweifelt ſeinen Werth; iſt es aber ohne einen lebendigen Keim nur von außen angehängt, ſo kann es kein Gedeihen, noch wahres Wachsthum haben. Manche auf den erſten Blick glänzende Erſcheinungen im Gebiete der ſchönen Künſte, ja wohl gar ſolche, deren Geſammtheit man mit dem Namen eines goldenen Zeitalters beehrt hat, gleichen den Gärten, welche die Kinder anzulegen pflegen: ungeduldig, eine ſogleich fertige

Schöpfung ihrer Hände zu ſehen, pflücken ſie hier und da Zweige und Blumen ab, und pflanzen ſie ohne Weiteres in die Erde; anfangs hat alles ein herrliches Anſehen, der kindiſche Gärtner geht ſtolz zwiſchen den zierlichen Beeten auf und ab, bis es damit bald ein klägliches Ende nimmt, indem die wurzelloſen Pflanzen ihre welkenden Blätter und Blumen hängen laßen, und nur dürre Reiſer zurückbleiben, während der dunkle Wald, auf den nie eine künſtliche Pflege gewandt ward, der vor Menſchengedenken zum Himmel emporwuchs, unerſchüttert ſteht, und den einſamen Betrachter mit heiligen Schauern erfüllt.

Jetzt die Anwendung von dem ſo eben entwickelten Begriffe der Vielſeitigkeit oder Univerſalität des ächten Kritikers auf die Geſchichte der Poeſie und der ſchönen Künſte. Wir beſchränken ſie gewöhnlich (wiewohl außerhalb dieſes Kreißes noch viel Merkwürdiges zu kennen ſein dürfte) wie die ſogenannte Univerſal-Hiſtorie auf dasjenige, was auf die heutige Bildung Europas näher oder entfernter Einfluß gehabt hat: alſo auf die Werke der Griechen und Römer, und dann derer unter den neu-europäiſchen Völkern, welche am früheſten und bedeutendſten in dieſem Fache thätig waren. Es iſt bekannt, wie ſich vor beinahe viertehalbhundert Jahren das Studium der alten Litteratur durch die Verbreitung der griechiſchen Sprache (die lateiniſche war nie ausgeſtorben) neu belebte: die klaſſiſchen Autoren wurden an's Licht gezogen, und durch den Druck allgemein zugänglich gemacht; die Denkmäler alter Kunſt wurden fleißig ausgegraben. Alles dieß gab dem menſchlichen Geiſte vielfache Anregungen, und machte eine entſcheidende Epoche in unſerer Bildungsgeſchichte; es war fruchtbar an Wirkungen, die ſich noch bis auf uns erſtrecken, und auf eine nicht zu be-

rechnende Folgezeit erſtrecken werden. Aber es wurde auch ſogleich mit dem Studium der Alten ein ertödtender Mißbrauch getrieben. Die Gelehrten, welche vorzüglich in deſſen Beſitz waren und ſich durch eigene Werke auszuzeichnen nicht vermochten, ſchrieben den Alten ein unbedingtes Anſehen zu; in der That mit vielem Scheine, weil ſie in ihrer Gattung muſterhaft ſind. Sie behaupteten, nur von der Nachahmung der alten Schriftſteller ſei wahres Heil für den menſchlichen Geiſt zu hoffen; in den Werken der Neueren ſchätzten ſie nur das, was denen der Alten ähnlich war oder zu ſein ſchien. Alles Uebrige verwarfen ſie als barbariſche Ausartung. Ganz anders verhielt es ſich mit den großen Dichtern und Künſtlern. Wie lebhaft auch der Enthuſiaſmus ſein mochte, den die Alten ihnen einflößten, wie ſehr ſie auch die Abſicht haben mochten mit ihnen zu wetteifern, ſo nöthigte ſie doch die ſelbſtändige Eigenthümlichkeit ihres Geiſtes, ihren Gang für ſich zu gehen, und ihren Hervorbringungen das Gepräge ihres Genius aufzudrücken. So war es unter den Italiänern ſchon mit Dante, dem Vater der neueren Poeſie: er erklärte den Virgil für ſeinen Lehrer, brachte aber ein Werk hervor, das unter allen, die ſich nennen laßen, die von der Aeneide verſchiedenſte Geſtaltung hat, und übertraf den vermeinten Meiſter unſers Erachtens ſehr weit an Kraft, Wahrheit, Umfang und Tiefe. So war es ſpäterhin mit dem Arioſt, den man verkehrter Weiſe mit dem Homer verglichen: es giebt nichts Unähnlicheres. So war es in der bildenden Kunſt mit Michelangelo und Raphael, die doch unſtreitig große Kenner der Antike waren. Wenn man die neueren Maler bloß nach ihrer Entfernung von den Alten oder ihrer Annäherung an ſie beurtheilt, ſo muß man ungerecht gegen ſie ſein, und das iſt auch Win-

ckelmann ohne Frage gegen Raphael. Da die Dichter meiſtens an der gelehrten Bildung Antheil nahmen, ſo entſtand daraus ein Zwieſpalt in ihnen zwiſchen der natürlichen Neigung und der eingebildeten Pflicht. Wo ſie dieſer opferten, wurden ſie von den Gelehrten gelobt; in ſo fern ſie jener nachgiengen, liebte ſie das Volk. Was die Heldenlieder eines Taſſo und Camoens noch bis auf dieſen Tag im Herzen und auf den Lippen ihrer Landesgenoßen lebendig erhält, iſt wahrlich nicht ihre unvollkommene Verwandtſchaft mit dem Virgil oder gar dem Homer, ſondern beim Taſſo das zarte Gefühl ritterlicher Liebe und Ehre, beim Camoens die glühende Begeiſterung patriotiſchen Heldenmuthes.

Gerade die Zeitalter, Völker und Stände, welche das Bedürfniß einer ſelbſtgeſchaffenen Poeſie am wenigſten fühlten, ließen ſich die Nachahmung der Alten am beſten gefallen. So entſtanden todte Schulübungen, die höchſtens eine kalte Bewunderung erregen konnten. Bloße Nachahmung iſt aber in den ſchönen Künſten immer fruchtlos: auch was wir von Andern entlehnen, muß in uns gleichſam wiedergeboren werden, wenn es poetiſch hervorgehen ſoll. Was hilft alles Ankünſteln des Fremden? Die Kunſt kann nicht ohne Natur beſtehen, und der Menſch hat ſeinen menſchlichen Mitbrüdern nichts andres zu geben als ſich ſelbſt.

Die ächten Nachfolger der Alten, die Wetteiferer mit ihnen, die vermöge übereinſtimmender Anlage und Bildung auf ihrem Wege fortgiengen und in ihrem Sinne handelten, ſind eben ſo ſelten geweſen, als die handwerksmäßigen geiſtloſen Nachahmer häufig. Die Kritiker haben meiſtens, durch Aeußerlichkeiten der Form beſtochen, auch die letzteren ſehr freigebig gelten laßen. Dieſe waren ihnen die correcten neueren Klaſſiker, während ſie die großen lebendigen Lieblings-

dichter, welche ſich eine Nation nun einmal nicht nehmen ließ, und in denen auch ſo manche erhabene Züge nicht zu verkennen waren, höchſtens als rohe wilde Genies dulden wollten. Aber die unbedingte Trennung vom Genie und Geſchmack, welche ſie annehmen, iſt eine nichtige Ausflucht. Das Genie iſt eben die bis auf einen gewiſſen Grad bewußtloſe Wahl des Vortrefflichen, alſo Geſchmack in ſeiner höchſten Wirkſamkeit.

So ungefähr ſtanden die Sachen immerfort, bis vor nicht langer Zeit einige, beſonders deutſche Denker verſuchten, das Mißverſtändniß zu ſchlichten, zugleich die Alten nach Gebühr zu ehren, und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigenthümlichkeit der Neueren anzuerkennen. Sie erſchraken nicht vor einem ſcheinbaren Widerſpruch. Die menſchliche Natur iſt freilich in ihrer Grundlage einfach; aber alle Nachforſchungen zeigen uns, keine Grundkraft in der geſammten Natur ſei auf ſolche Weiſe einfach, daß ſie ſich nicht in ſich ſelbſt ſpalten und in entgegengeſetzte Richtungen aus einander gehen könnte. Das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf Einſtimmung und Gegenſatz. Warum ſollte ſich dieſe Erſcheinung nicht auch in der Geſchichte der Menſchheit im Großen wiederholen? Vielleicht wäre mit dieſem Gedanken der wahre Schlüßel zur alten und neuen Geſchichte der Poeſie und der ſchönen Künſte gefunden. Die, welche dieß annahmen, haben für den eigenthümlichen Geiſt der modernen Kunſt, im Gegenſatz mit der antiken oder klaſſiſchen, den Namen 'romantiſch' erfunden. Allerdings nicht unpaſſend. Das Wort kommt her von romance, der Benennung der Volksſprachen, welche ſich durch die Vermiſchung des Lateiniſchen mit den Mundarten des Altdeutſchen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den

fremdartigen Bestandtheilen der nordischen Stammesart u
der Bruchstücke des Alterthums zusammengeschmolzen ist, i
hingegen die Bildung der Alten weit mehr aus Eine
Stücke war.

Diese vorläufig nur so hingestellte Ansicht würde
hohem Grade einleuchtend werden, wenn sich zeigen ließ
daß derselbe Gegensatz zwischen dem Streben der Alten u
Neueren symmetrisch, ja ich möchte sagen systematisch, dur
alle Aeußerungen des künstlerischen Vermögens (so weit w
sie bei jenen kennen) hindurch geht; sich in der Musik u
den bildenden Künsten, wie in der Poesie, offenbart; welc
Aufgabe in ihrem ganzen Umfange noch zu lösen steht, wi
wohl manches Einzelne vortrefflich bemerkt und angedeu
worden ist.

Um Schriftsteller zu nennen, welche im Auslande g
schrieben haben, und früher, als in Deutschland diese sog
nannte Schule aufgekommen: in der Musik hat Rousse
den Gegensatz anerkannt, und gezeigt, wie Rhythmus u
Melodie das herrschende Princip der antiken, Harmonie
modernen Musik sei. Er verwirft aber einseitig die letzte
worin wir ganz und gar nicht mit ihm einig sein könn
Ueber die bildenden Künste thut Hemsterhuys den sinnr
chen Ausspruch: die alten Maler seien vermuthlich zu s
Bildhauer gewesen, die neueren Bildhauer seien zu s
Maler. Dieß trifft den eigentlichen Punkt: denn, wie
es in der Folge deutlicher entwickeln werde, der Geist
gesammten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie
modernen pittoresk.

Durch ein Beispiel aus einer andern Kunst der Ar
tektur, will ich klar zu machen suchen, wie ich es mit
ser Anerkennung des scheinbar Entgegengesetzten meine.

Mittelalter herrſchte und entwickelte ſich beſonders in den letzten Jahrhunderten bis zur vollkommenſten Reife eine Bauart, welche man die gothiſche Baukunſt benannt hat, und die altdeutſche hätte nennen ſollen. Als mit der Wiederbelebung des klaſſiſchen Alterthums überhaupt auch die Nachahmung der griechiſchen Architektur aufkam, und oft nur allzu verkehrt ohne Rückſicht auf die Verſchiedenheit des Klimas, der Sitten und der Beſtimmung der Gebäude angebracht wurde, verdammten die Eiferer dieſes neuen Geſchmacks die gothiſche Baukunſt gänzlich, ſchalten ſie geſchmacklos, düſter, barbariſch. Den Italiänern war dieß am erſten zu verzeihen; die Vorliebe für die alte Architektur lag bei ihnen, wegen der angeerbten Ueberreſte alter Gebäude und wegen der klimatiſchen Verwandtſchaft mit den Griechen und Römern, gleichſam im Blute. Wir Nordländer aber wollen uns die mächtigen ernſten Eindrücke beim Eintritt in einen gothiſchen Dom nicht ſo leicht wegſchwatzen laßen. Wir wollen uns vielmehr beſtreben, dieſe Eindrücke zu erklären und zu rechtfertigen. Eine geringe Aufmerkſamkeit wird uns lehren, daß die gothiſche Baukunſt nicht bloß von außerordentlichen mechaniſchen Fertigkeiten zeugt, ſondern von einem bewundernswürdigen Aufwande an Erfindungskraft; bei näherer Betrachtung werden wir ihre tiefe Bedeutung erkennen, und wie ſie eben ſowohl ein vollſtändiges in ſich geſchloßenes Syſtem ausmacht, wie die griechiſche.

Zur Anwendung! Das Pantheon iſt nicht verſchiedener von der Weſtminſter-Abtei oder der Sct. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie von Sophokles von dem eines Schauſpiels von Shakſpeare. Die Vergleichung zwiſchen dieſen Wunderwerken der Poeſie und Architektur ließe ſich gar wohl noch weiter durchführen. Aber nöthigt

uns denn wirklich die Bewunderung der einen zur Geringſchätzung der andern? Können wir nicht zugeben, daß jedes in ſeiner Art groß und wunderwürdig, wiewohl dieſes ganz etwas anders iſt und ſein ſoll als jenes? Es gälte den Verſuch. Die Vorliebe für das eine oder andere wollen wir niemanden abſtreiten. Die Welt iſt weit, und es kann gar Manches darin neben einander beſtehen. Aber die einſeitige unwillkürliche Vorliebe macht keineswegs den Kunſtkenner, ſondern im Gegentheil die freie Haltung über abweichenden Anſichten mit Verläugnung perſönlicher Neigungen.

Für unſern Zweck, nämlich um die Haupteintheilung zu rechtfertigen, welche wir in der Kunſtgeſchichte machen, und wonach wir folglich auch die Geſchichte der dramatiſchen Litteratur abzuhandeln gedenken, möchte es hinreichen, dieſe ſo in die Augen fallende Entgegenſetzung des Antiken oder Klaſſiſchen und des Romantiſchen nur aufgeſtellt zu haben. Da indeſſen einſeitige Bewunderer der Alten immer fortfahren zu behaupten, alle Abweichung von ihnen ſei nichts als eine Grille der neueſten Kritiker, welche geheimnißvoll davon ſprächen, ihm aber keinen gültigen Begriff unterzulegen wüßten, ſo will ich eine Erklärung über den Urſprung und Geiſt des Romantiſchen zu geben verſuchen, und man urtheile alsdann, ob der Gebrauch des Wortes und die Anerkennung der Sache dadurch gerechtfertigt wird.

Die Bildung der Griechen war vollendete Naturerziehung. Von ſchönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiſte begabt, unter einem milden Himmel, lebten und blühten ſie in vollkommener Geſundheit des Daſeins, und leiſteten durch die ſeltenſte Begünſtigung der Umſtände alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Menſch leiſten kann. [illegible] geſammte

Kunſt und Poeſie iſt der Ausdruck vom Bewußtſein dieſer Harmonie aller Kräfte. Sie haben die Poetik der Freude erſonnen.

Ihre Religion war Vergötterung der Naturkräfte und des irdiſchen Lebens, aber dieſer Dienſt, der bei andern Völkern die Phantaſie mit ſcheußlichen Bildern verdüſterte, und das Herz zur Grauſamkeit abhärtete, geſtaltete ſich hier groß, würdig und milde. Der Aberglaube, ſonſt der Tyrann der menſchlichen Anlagen, ſchien zu deren freieſter Entwickelung die Hand bieten zu wollen: er hegte die Kunſt, die ihn ſchmückte, und aus Götzen wurden Ideale.

Allein wie weit die Griechen auch im Schönen und ſelbſt im Sittlichen gediehen, ſo können wir ihrer Bildung doch keinen höheren Charakter zugeſtehen, als den einer geläuterten, veredelten Sinnlichkeit. Es verſteht ſich, daß dieß im Ganzen und Großen genommen werden muß. Einzelne Ahndungen der Philoſophen, Blitze der dichteriſchen Begeiſterung machen eine Ausnahme. Der Menſch kann ſich nie ganz vom Unendlichen abwenden, einzelne verlorne Erinnerungen werden von der eingebüßten Heimat zeugen; aber es kommt auf die herrſchende Richtung ſeiner Beſtrebungen an.

Die Religion iſt die Wurzel des menſchlichen Daſeins. Wäre es dem Menſchen möglich, alle Religion, auch die unbewußte und unwillkürliche zu verläugnen, ſo würde er ganz Oberfläche werden, und kein Inneres mehr haben. Wenn dieſes Centrum verrückt wird, ſo muß ſich folglich darnach die geſammte Wirkſamkeit der Gemüths- und Geiſtes-Kräfte anders beſtimmen.

Und dieß iſt denn auch im neueren Europa durch die Einführung des Chriſtenthums geſchehen. Dieſe eben ſo

erhabene als wohlthätige Religion hat die erſchöpfte und verſunkene alte Welt wiedergeboren; ſie iſt das lenkende Princip in der Geſchichte der neueren Völker geworden; und noch jetzt, da viele ihrer Erziehung entwachſen zu ſein wähnen, werden ſie in der Anſicht aller menſchlichen Dinge weit mehr durch deren Einfluß beſtimmt, als ſie ſelbſt wißen.

Nächſt dem Chriſtenthum iſt die Bildung Europas ſeit dem Anfang des Mittelalters durch die germaniſche Stammesart der nordiſchen Eroberer, welche in ein ausgeartetes Menſchengeſchlecht neue Lebensregung brachten, entſchieden worden. Die ſtrenge Natur des Nordens drängt den Menſchen mehr in ſich ſelbſt zurück, und was der ſpielenden freien Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß bei edlen Anlagen dem Ernſte des Gemüths zu Gute kommen. Daher die biedere Herzlichkeit, womit die altdeutſchen Völkerſchaften das Chriſtenthum aufnahmen, ſo daß es nirgends ſo tief in's Innre gedrungen iſt, ſich ſo kräftig wirkſam bewährt und mit allen menſchlichen Gefühlen verwebt hat.

Aus dem rauhen, aber treuen Heldenmuth der nordiſchen Eroberer entſtand durch Beimiſchung chriſtlicher Geſinnungen das Ritterthum, deſſen Zweck darin beſtand, die Uebung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Mißbrauch der Gewalt zu bewahren, worin ſie ſo leicht verfällt.

Zu der ritterlichen Tugend geſellte ſich ein neuer und ſittſamerer Geiſt der Liebe, als einer begeiſterten Huldigung für jede Weiblichkeit, die nun erſt als der Gipfel der Menſchheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion ſelbſt aufgeſtellt, alle Herzen das Geheimniß reiner Liebe ahnden ließ.

Da das Chriſtenthum ſich nicht, wie der Götterdienſt der alten Welt, mit gewiſſen äußern Leiſtungen begnügte, ſondern den ganzen inneren Menſchen mit ſeinen leiſeſten Regungen in Anſpruch nahm, ſo rettete ſich das Gefühl der ſittlichen Selbſtändigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber: gleichſam einer weltlichen Sittenlehre neben der religiöſen, die ſich oft im Widerſpruche mit dieſer behauptete, aber ihr dennoch in ſo fern verwandt war, daß ſie niemals die Folgen berechnete, ſondern unbedingt Grundſätze des Handelns heiligte, als Glaubens-Wahrheiten über alle Unterſuchung grübelnder Vernunft erhaben.

Ritterthum, Liebe und Ehre ſind nebſt der Religion ſelbſt die Gegenſtände der Naturpoeſie, welche ſich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß, und einer mehr künſtleriſchen Bildung des romantiſchen Geiſtes vorangieng. Dieſe Zeit hatte auch ihre Mythologie, aus Ritterfabeln und Legenden beſtehend, allein ihr Wunderbares und ihr Heroiſmus war dem der alten Mythologie ganz entgegengeſetzt.

Einige Denker, die übrigens die Eigenthümlichkeit der Neueren eben ſo begreifen und ableiten wie wir, haben das Weſen der nordiſchen Poeſie in die Melancholie geſetzt, und, gehörig verſtanden, haben wir nichts hiegegen einzuwenden.

Bei den Griechen war die menſchliche Natur ſelbſtgenügſam, ſie ahndete keinen Mangel, und ſtrebte nach keiner andern Vollkommenheit, als die ſie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnte. Eine höhere Weisheit lehrt uns, die Menſchheit habe durch eine große Verirrung die ihr urſprünglich beſtimmte Stelle eingebüßt, und die ganze Beſtimmung ihres irdiſchen Daſeins ſei, dahin zurückzuſtreben, welches ſie jedoch, ſich ſelbſt überlaßen, nicht vermöge. Jene

ſinnliche Religion wollte nur äußere vergängliche Segnungen erwerben; die Unſterblichkeit, in ſo fern ſie geglaubt wurde, ſtand in dunkler Ferne wie ein Schatten, ein abgeſchwächter Traum dieſes wachen hellen Lebenstages. In der chriſtlichen Anſicht hat ſich alles umgekehrt: die Anſchauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben iſt zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erſt jenſeits geht der ewige Tag des weſentlichen Daſeins auf. Eine ſolche Religion muß die Ahndung, die in allen gefühlvollen Herzen ſchlummert, zum deutlichen Bewußtſein wecken, daß wir nach einer hier unerreichbaren Glückſeligkeit trachten, daß kein äußerer Gegenſtand jemals unſre Seele ganz wird erfüllen können, daß aller Genuß eine flüchtige Täuſchung iſt. Und wenn nun die Seele gleichſam unter den Trauerweiden der Verbannung ruhend, ihr Verlangen nach der fremd gewordenen Heimat ausathmet, was andres kann der Grundton ihrer Lieder ſein als Schwermuth? So iſt es denn auch: die Poeſie der Alten war die des Beſitzes, die unſrige iſt die der Sehnſucht; jene ſteht feſt auf dem Boden der Gegenwart, dieſe wiegt ſich zwiſchen Erinnerung und Ahndung. Man mißverſtehe dieß nicht, als ob Alles in einförmige Klage verfließen, und die Melancholie ſich immer vorlaut ausſprechen müßte. Wie in der heitern Weltanſicht der Griechen die herbe Tragödie dennoch möglich war, ſo kann auch die aus der oben geſchilderten entſprungene romantiſche Poeſie alle Stimmungen bis zur fröhlichſten durchgehen; aber ſie wird immer in einem namenloſen Etwas Spuren ihrer Quelle an ſich tragen. Das Gefühl iſt im Ganzen bei den Neueren inniger, die Phantaſie unkörperlicher, der Gedanke beſchaulicher geworden. Freilich laufen in der Natur die Gränzen in einander, und die Dinge ſcheiden ſich

nicht ſo ſtrenge, als man es thun muß, um einen Begriff feſtzuhalten.

Das griechiſche Ideal der Menſchheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen ſind zum Bewußtſein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein ſolches Ideal unmöglich macht; daher iſt das Streben ihrer Poeſie, dieſe beiden Welten, zwiſchen denen wir uns getheilt fühlen, die geiſtige und ſinnliche, mit einander auszuſöhnen und unauflöslich zu verſchmelzen. Die ſinnlichen Eindrücke ſollen durch ihr geheimnißvolles Bündniß mit höheren Gefühlen gleichſam geheiligt werden, der Geiſt hingegen will ſeine Ahndungen oder unnennbaren Anſchauungen vom Unendlichen in der ſinnlichen Erſcheinung ſinnbildlich niederlegen.

In der griechiſchen Kunſt und Poeſie iſt urſprüngliche bewußtloſe Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, ſo fern ſie ihrem eigenthümlichen Geiſte treu geblieben, wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengeſetzten geſucht. Jene hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöſet; dieſe kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leiſten, und iſt wegen eines gewiſſen Scheins von Unvollendung um ſo eher in Gefahr, verkannt zu werden.

Es würde uns zu weit führen, in den einzelnen Künſten, der Architektur, Muſik und Malerei (eine eigenthümliche Skulptur haben die Neueren gar nicht gehabt) die angedeuteten Merkmale nachzuweiſen, ihren Gegenſatz mit der Geſtaltung derſelben Künſte bei den Alten zu zeigen, und ihr verwandtes Streben ergründen zu wollen.

Auch die Gattungen und Formen der romantiſchen Poeſie überhaupt können wir hier nicht näher betrach-

ten, sondern müßen zu unserm Zweck, der dramatischen Kunst und Litteratur, zurückkehren. Die Eintheilung dieser, wie der übrigen Kunstfächer in die antike und romantische, zeichnet uns den Gang vor, den wir zu nehmen haben.

Zuerst reden wir von den Alten; dann von ihren Nachahmern, ächten oder vermeinten Nachfolgern unter den Neueren; endlich von denjenigen Dichtern unter den letzten, welche, unbekümmert um die klassischen Vorbilder oder auch mit wißentlicher Abweichung von ihnen, ihren eigenen Weg gegangen sind.

Unter den alten Dramatikern sind die Griechen die eigentlich wichtigen. Die Römer waren in diesem Fache in der früheren Epoche bloße Uebersetzer der Griechen, nachher Nachahmer und nicht immer glückliche Nachahmer. Ueberdieß hat sich weniger von ihnen erhalten. Unter den neueren Völkern hat sich das Bestreben, die alte Bühne wieder herzustellen und, wo möglich, zu vervollkommnen besonders bei den Italiänern und Franzosen thätig gezeigt. Mehr oder weniger sind auch bei den übrigen, besonders späterhin, einzelne Versuche der Art im Tragischen gemacht worden; hingegen für das Lustspiel ist allerdings die Form der Gattung, wie wir sie beim Plautus und Terenz finden, durchgängiger herrschend gewesen. Von beachtenswerthen Nachbildungen des antiken Trauerspiels ist die tragische Bühne der Franzosen unter allen die glänzendste Erscheinung, welche den größten Ruf erworben und also auch die aufmerksamste Prüfung verdient. An diese schließen sich dann neuere Italiäner, z. B. Metastasio und Alfieri u. a. Das romantische Schauspiel, welches man ganz genau genommen weder Tragödie noch Komödie im Sinne der Alten nennen kann, ist nur bei den Engländ-

dern und Spaniern einheimiſch geweſen, und zwar hat es zu gleicher Zeit bei beiden, vor etwas mehr als zweihundert Jahren, hier durch Shakſpeare, dort durch Lope de Vega zu blühen angefangen.

Die deutſche Bühne iſt die jüngſte von allen, ſie hat die mannichfaltigſten Einwirkungen von ihren ſämmtlichen Vorgängern erfahren: wir werden alſo am ſchicklichſten zuletzt auf ſie kommen, und ſo ihre bisherigen Richtungen am beſten beurtheilen und fernere Ausſichten für ſie eröffnen können.

Wenn ich die Geſchichte der griechiſchen und römiſchen, dann der italiäniſchen und franzöſiſchen, endlich der engliſchen und ſpaniſchen Bühne in den wenigen Stunden, welche dieſen Vorträgen beſtimmt ſind, durchzugehen verſpreche, ſo verſteht ſich, daß ich nur Ueberſichten davon geben kann, welche das Weſentliche unter allgemeine Geſichtspunkte zuſammenfaßen. Wiewohl ich mich auf Eine Gattung der Poeſie beſchränke, ſo iſt die Maſſe des darin Vorhandenen immer noch unüberſehlich, und würde es bleiben, wenn ich auch wiederum nur eine Unterart hervorhöbe. Man könnte ſich an Nachſpielen todt leſen. In den gewöhnlichen Litterargeſchichten ſtehen die Dichter Einer Sprache und Einer Gattung ohne alle Unterſcheidung neben einander aufgezählt, ungefähr wie die aſſyriſchen oder ägyptiſchen Könige in den alten Univerſal-Hiſtorien. Es giebt Leute, die eine unüberwindliche Leidenſchaft für Büchertitel haben, und ihnen wird billig gegönnt, deren Zahl durch Bücher über Büchertitel zu vermehren. Eigentlich iſt es aber doch, als ob man in der Geſchichte eines Krieges alle Soldaten hernennen wollte, die in Reih und Glied mitgefochten haben. Man ſpricht nur von den Feldherrn und von denen, welche ausgezeichnete

Thaten verrichtet. Gleichermaßen ſind auch die Schlachten des menſchlichen Geiſtes, wenn ich ſo ſagen darf, nur durch wenige genialiſche Helden gewonnen worden. Die Geſchichte der Entwickelung der Kunſt, und ihrer verſchiedenen Geſtaltungen läßt ſich daher in der Charakteriſtik einer nicht großen Anzahl ſchöpferiſcher Geiſter darſtellen.

# Zweite Vorlesung.

Begriff des Dramatischen. Ueberblick des Theaters bei allen Nationen. Theatralische Wirkung. Wichtigkeit der Schaubühne.

Ehe wir nun auf das Geschichtliche nach obigem Entwurfe eingehen, wird es nöthig sein, eine kurze Erörterung der Grundbegriffe des Dramatischen, Theatralischen, Tragischen und Komischen voranzuschicken.

Was ist dramatisch? Die Antwort dürfte Vielen sehr leicht dünken: wo verschiedene Personen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigner Person gar nicht spricht. Dieß ist indessen nur die erste äußere Grundlage der Form; sie ist dialogisch. Wenn die Personen zwar Gedanken und Gesinnungen gegen einander äußern, aber ohne eine Veränderung in dem Mitredenden zu bewirken, wenn beide am Ende sich in derselben Gemüthsverfaßung finden, wie zu Anfange, so kann das Gespräch durch seinen Inhalt merkwürdig sein, aber es erregt kein dramatisches Interesse. Ich will dieß an einer ruhigeren, nicht für die Schaubühne bestimmten Gattung, dem philosophischen Dialog, deutlich machen. Wenn beim Plato Sokrates den aufgeblasenen Sophisten Hippias befragt, was das Schöne sei, dieser anfangs

mit einer oberflächlichen Antwort gleich bei der Hand ist, nachher aber durch die verkleideten Einwendungen des Sokrates genöthigt wird, seine erste Erklärung aufzugeben, und nach andern Begriffen umher zu tappen, endlich gar beschämt und unwillig über den überlegenen Weisen, welcher ihm seine Unwißenheit bewiesen hat, das Feld zu räumen, so ist dieß Gespräch nicht bloß philosophisch unterrichtend, sondern es unterhält als ein kleines Drama. Und mit Recht hat man diese lebendige Bewegung in dem Gedankengange, diese Spannung auf den Ausgang, mit Einem Wort das Dramatische an den Dialogen des Plato gerühmt.

Hieraus läßt sich nun schon der große Reiz der dramatischen Poesie begreifen. Thätigkeit ist der wahre Genuß des Lebens, ja das Leben selbst. Bloß leidende Genüße können in eine dumpfe Behaglichkeit einwiegen, wobei aber doch, wenn irgend innere Regsamkeit da ist, die Langeweile nicht ausbleiben kann. Die meisten Menschen sind nun durch ihre Lage, oder auch, weil sie ungemeiner Anstrengungen nicht fähig sind, in einen engen Kreiß unbedeutender Thätigkeiten festgebannt. Ihre Tage wiederholen sich nach dem einschläfernden Gesetz der Gewohnheit, ihr Leben rückt nur unmerklich fort, und wird aus einem reißenden Strome, den die ersten Leidenschaften der Jugend gebildet hatten, zu einem stehenden Sumpf. Aus dem Mißbehagen, das sie darüber empfinden, suchen sie sich durch allerlei Spiele zu retten, welche immer in einer willkürlich aufgegebenen, mit Schwierigkeiten kämpfenden, dennoch leichten Geschäftigkeit bestehen. Unter allen Spielen ist aber das Schauspiel unstreitig das unterhaltendste. Wir sehen handeln, wenn wir nicht selbst bedeutend handeln können. Der höchste Gegenstand menschlicher Thätigkeit ist der Mensch, und im Schau-

ſpiele ſehen wir Menſchen in freundlichem oder feindſeligem Verkehr ihre Kräfte an einander meßen, als verſtändige und ſittliche Weſen durch ihre Meinungen, Geſinnungen und Leidenſchaften auf einander einwirken, und ihre Verhältniſſe gegenſeitig entſcheidend beſtimmen. Durch Abſonderung alles nicht zum Weſen der Sache gehörigen, alles deſſen, wodurch in der Wirklichkeit die täglichen Bedürfniſſe und die kleinliche Geſchäftigkeit, welche ſie fordern, den Fortſchritt weſentlicher Handlungen unterbrechen, weiß die Kunſt des Dichters vieles die Aufmerkſamkeit und Erwartung Spannende in einen engen Raum zuſammenzudrängen. Auf dieſe Art giebt er uns ein verjüngtes Bild des Lebens, einen Auszug des Beweglichen und Fortrückenden im menſchlichen Daſein.

Dieß iſt noch nicht alles. Schon in einer lebhaften mündlichen Erzählung pflegt man die Perſonen häufig redend einzuführen, und darnach Ton und Stimme zu wechſeln. Allein die Lücken, welche dieſe Reden noch in der Anſchaulichkeit der erzählten Geſchichte laßen würden, füllt der Erzähler durch Schilderung der begleitenden Handlungen oder andrer Vorfälle in ſeinem eignen Namen aus. Auf dieſes Hülfsmittel thut der dramatiſche Dichter Verzicht, er findet aber reichlichen Erſatz dafür in folgender Erfindung. Er verlangt, daß jede ſeiner mithandelnden Perſonen durch einen wirklichen Menſchen vorgeſtellt werde; daß dieſer an Geſchlecht, Alter und Geſtalt ſo viel möglich den Vorausſetzungen von ſeinem erdichteten Weſen gleiche, ja deſſen ganze Eigenthümlichkeit annehme: daß er jede Rede mit dem angemeſſenen Ausdruck der Stimme, der Mienen und Geberden begleite, und die äußerlichen Handlungen hinzufüge, welche ſonſt, um den Zuhörern klar zu werden, der Erzählung bedürfen würden. Noch mehr: dieſe Stellvertreter der

Geschöpfe seiner Einbildungskraft sollen auch in der, ihrem angenommenen Stande, Zeitalter und Landesart entsprechenden Tracht erscheinen; theils um ihnen noch mehr zu gleichen, theils weil auch in den Kleidungen etwas Charakteristisches liegt. Endlich will er sie von einem Ort umgeben sehen, welcher dem, wo nach seiner Dichtung die Handlung vorgefallen sein soll, einigermaßen ähnlich sei, weil dieß ebenfalls zur Anschaulichkeit beiträgt: er stellt sie auf eine Scene. Dieß alles führt uns auf den Begriff des Theaters. Es ist offenbar, daß in der Form der dramatischen Poesie, d. h. in der Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung, die Anforderung des Theaters als ihrer nothwendigen Ergänzung schon liegt. Wir geben zu, daß es dramatische Werke giebt, die von ihren Verfaßern ursprünglich nicht für die Bühne bestimmt worden sind, die auch auf ihr keine sonderliche Wirkung machen würden, während sie sich vortrefflich lesen laßen. Ich bezweifle jedoch gar sehr, ob sie auf jemanden, der nie ein Schauspiel gesehn, auch keine Beschreibung davon gehört hätte, einen eben so lebendigen Eindruck machen würden als auf uns. Wir sind schon darauf geübt, beim Lesen dramatischer Werke uns die Aufführung hinzu zu denken.

Die Erfindung der Schauspielkunst und des Theaters scheint sehr nahe zu liegen. Der Mensch hat eine große Anlage zur Mimik; indem er sich lebhaft in die Lage, Gesinnungen und Leidenschaften Andrer versetzt, verähnlicht er sich ihnen, selbst unwillkürlich, in seinem Aeußeren. Die Kinder gehen beständig aus sich heraus: es ist eins ihrer Lieblingsspiele, die Erwachsenen vorzustellen, welche sie Gelegenheit haben zu beobachten, oder auch sonst was ihnen einfällt; und bei der glücklichen Biegsamkeit ihrer Einbil-

dungskraft muß ihnen alles taugen, um ſie mit den Kennzeichen der angenommenen Würde, ſei es eines Vaters, eines Schulmeiſters oder eines Königs, auszuſtatten. Der einzige zur Erfindung des Schauſpiels erforderliche Schritt, nämlich die mimiſchen Elemente und Bruchſtücke aus dem geſelligen Leben auszuſcheiden, und ſie ihm gegenüber in Eine Maſſe verſammelt aufzuſtellen, iſt aber dennoch bei vielen Völkern nicht geſchehen. In den ſehr ausführlichen Beſchreibungen des alten Aegyptens beim Herodot und Andern erinnere ich mich keiner Spur hievon. Die Etruſker hingegen, ſonſt in Vielem den Aegyptiern ſo ähnlich, haben ſchon theatraliſche Spiele gehabt, und, ſeltſam genug, hat ſich der etruſkiſche Name für einen Schauſpieler, histrio, in lebenden Sprachen bis auf die neueſte Zeit erhalten. Das ganze vordere aſiatiſche Morgenland, die Araber und Perſer kennen bei einer ſonſt ſo reichen poetiſchen Litteratur, keine Schauſpiele. Europa im Mittelalter ebenfalls nicht: nach der Einführung des Chriſtenthums waren die unter den Griechen und Römern hergebrachten Schauſpiele abgeſchafft worden, theils weil ſie auf heidniſche Vorſtellungsarten Bezug hatten, theils weil ſie in eine freche Sittenloſigkeit ausgeartet waren; und nachher kamen ſie ungefähr tauſend Jahre lang nicht wieder auf. Noch im vierzehnten Jahrhundert finden wir im Boccaz, der uns doch ſonſt ſehr genau die ganze Verfaßung des geſelligen Lebens ſchildert, keine Spur von Schauſpielen. An deren Stelle hatte man bloß die Conteurs, Menestriers und Jongleurs. Auf der andern Seite läßt ſich keineswegs annehmen, daß die Erfindung des Schauſpiels nur einmal in der Welt gemacht worden, und immer von einem Volke dem andern überliefert ſei. Die engliſchen Weltumſegler melden, daß ſie bei den Inſulanern der Süd-

see, die in aller geistigen Fähigkeit und Bildung noch auf einer so niedrigen Stufe stehn, dennoch ein rohes Schauspiel sahen, worin ein gewöhnliches Ereigniß des Lebens zur Belustigung nachgeahmt wurde. Um zum andern Aeußersten überzugehen: bei einem Volke, dessen gesellige Verfaßung und geistige Ausbildung unläugbar aus einem entfernten Alterthume herstammt, bei den Indiern, hat es Schauspiele gegeben, lange ehe sie irgend eine fremde Einwirkung erfuhren. Sie haben, wie in Europa erst kürzlich bekannt geworden, eine reichhaltige dramatische Litteratur, deren Alter gegen zweitausend Jahre hinaufgeht. Von ihren Schauspielen kennen wir als Probe bis jetzt nur die liebliche Sakuntala, welche, bei dem fremden klimatischen Colorit, im Bau des Ganzen eine so auffallende Aehnlichkeit mit unserm romantischen Schauspiel hat, daß man argwöhnen sollte, der englische Uebersetzer Jones habe aus Vorliebe für den Shakspeare auf diese Aehnlichkeit hingearbeitet, wenn nicht andre Gelehrte seine Treue bestätigten. Die Schauspielkunst scheint in Indien eine Lieblings-Unterhaltung am Hofe einheimischer Fürsten gewesen zu sein; und dazu eignete sie sich durch die Feinheit des gesellschaftlichen Tones, die darin vorwaltet. Besonders wird Ujjajini (Ougein) als ein Sitz dieser Kunst genannt. Unter mahomedanischen Beherrschern mußte sie verschwinden: die Landessprache war ihnen fremd, da das Persische die Sprache der Höfe geworden war: die mit der Dichtung so eng verwebte Mythologie stritt mit ihren Religionsbegriffen. Ueberhaupt giebt es keine dem Islamismus ergebene Nation, die in der dramatischen Poesie etwas geleistet, oder nur einen Begriff davon gehabt hätte. Die Chinesen hingegen haben ihr stehendes National-Theater; vermuthlich in jeder Hinsicht stehend: ich zweifle nicht, daß

ſie in der Feſtſtellung willkürlicher Regeln und der feinen Beobachtung unbedeutender Convenienzen die correcteſten Europäer weit hinter ſich laßen. — Als nach dem Mittelalter die neue europäiſche Schaubühne im fünfzehnten Jahrhundert mit allegoriſchen und geiſtlichen Stücken, Moralitäten und Myſterien genannt, anhob, geſchah dieß wohl ohne alle von den klaſſiſchen Dramatikern empfangene Anregung, welche erſt ſpäter in Umlauf kamen. In jenen rohen Anfängen lag der Keim des romantiſchen Drama, als einer eigenthümlichen Erfindung.

Bei dieſer großen Verbreitung theatraliſcher Unterhaltungen iſt es wiederum auffallend, wie weit ſonſt in gleichem Grade geiſtvolle Nationen im dramatiſchen Talent von einander abſtehen, ſo daß dieſes etwas ſpecifiſch Eignes, von der Gabe der Poeſie überhaupt noch weſentlich Verſchiedenes, zu ſein ſcheint. Der Gegenſatz der Griechen und Römer hierin darf uns nicht wundern, denn die Griechen waren durchaus ein künſtleriſches, die Römer ein praktiſches Volk. Bei den letzteren wurden die ſchönen Künſte nur als ein verderblicher, Ausartung andeutender und ſie befördernder Luxus eingeführt. Dieſen Luxus trieben ſie in Anſehung des Theaters ſo in's Große, daß die Vollkommenheit im Weſentlichen über den ausſchmückenden Zuthaten bald verabſäumt werden mußte. Auch unter den Griechen war das dramatiſche Talent nichts weniger als allgemein: in Athen war das Theater erfunden, in Athen wurde es ausſchließend vervollkommt. Die doriſchen Dramen des Epicharmus machen hiebei wohl nur eine geringe Ausnahme. Alle großen dramatiſchen Schöpfer der Griechen ſind in Attika geboren, haben ſich in Athen gebildet. So weit die griechiſche Nation verbreitet war, mit ſo viel Glück ſie faſt überall die

schönen Künste ausübte, so wußte sie doch außer Athen nur die Hervorbringungen der attischen Bühne zu bewundern, ohne mit ihr wetteifern zu können.

Aeußerst befremdlich ist der große Unterschied in diesem Stücke zwischen den Spaniern und ihren Nachbaren, ihren Stamm- und Sprachverwandten, den Portugiesen. Die Spanier haben eine unermeßlich reiche dramatische Litteratur, ihre Dramatiker gleichen an Fruchtbarkeit den griechischen, von denen oft über hundert Stücke genannt werden. Wie man sie auch sonst beurtheilen möge, die Erfindungskraft hat ihnen noch niemand abgesprochen; man hat sie nur allzu sehr durch die That anerkannt, indem Italiäner, Franzosen, Engländer, die sinnreichen Erfindungen der Spanier benutzt haben, oft ohne die Quelle anzugeben. Die Portugiesen hingegen, die in andern Dichtarten mit den Spaniern wetteifern, haben fast nichts in diesem Fache gethan, ja nicht einmal ein National-Theater gehabt, sondern herumziehende spanische Schauspieler kehrten bei ihnen ein, und sie ließen sich lieber auf der Bühne eine fremde, ohne Erlernung doch nicht ganz verständliche Mundart gefallen, als daß sie selbst hätten erfinden oder wenigstens übersetzen und nachahmen sollen.

Auch unter den vielen künstlerischen und litterarischen Talenten der Italiäner ist das dramatische keineswegs das hervorstechende, und dieser Mangel scheint ihnen beinahe von den Römern angeerbt zu sein, so wie sich das bei ihnen einheimische große mimische Talent zum Possenhaften ebenfalls aus den ältesten Zeiten herschreibt. Die aus dem Stegreif gedichteten fabulae Atellanae, die einzige ursprünglich einheimische dramatische Form der Römer, mochten in Absicht auf den Plan nicht vollkommner sein, als die sogenannte

commedia dell' arte, das Luſtſpiel aus dem Stegreif mit ſtehenden Maſkenrollen; in den alten Saturnalien lag vermuthlich der Keim des heutigen Carnavals, einer ganz italiäniſchen Erfindung. Bei den Italiänern kam daher auch die Oper und das Ballet auf: theatraliſche Ergötzungen, wobei die dramatiſche Bedeutung gänzlich der Muſik und dem Tanz untergeordnet wird.

Wenn der deutſche Geiſt im dramatiſchen Fache ſich nicht mit der gleichen Fülle und Leichtigkeit entwickelt hat, wie in andern Theilen der Litteratur, ſo rührt dieſer Mangel vielleicht von einer wahren Eigenſchaft her. Die Deutſchen ſind ein ſpeculatives Volk, d. h. ſie wollen dem Weſen von allem, womit ſie ſich beſchäftigen, durch Nachdenken auf den Grund kommen. Eben deswegen ſind ſie nicht praktiſch genug: denn um entſchloßen und mit Fertigkeit zu handeln, muß man endlich einmal ausgelernt zu haben glauben, und nicht immer zur Prüfung der Theorie ſeines Geſchäftes zurückkehren; man muß ſich ſogar in einer gewiſſen Einſeitigkeit des Begriffs feſtgeſetzt haben. In der Einrichtung und Führung eines Schauſpiels ſoll aber der praktiſche Geiſt herrſchen: dem dramatiſchen Dichter iſt es nicht vergönnt begeiſtert zu träumen, er muß den geradeſten Weg zu ſeinem Ziele gehen; und der Deutſche verliert ſo leicht ſein Ziel über dem Wege dahin aus den Augen. Ferner darf und muß im Drama die Nationalität am entſchiedenſten hervortreten, und die deutſche Nationalität iſt beſcheiden, ſie macht ſich nicht vorlaut geltend; mit dem edlen Beſtreben, alle fremde Vortrefflichkeit zu kennen und ſich anzueignen, iſt nicht ſelten Geringſchätzung des eignen Werthes verbunden. Darum hat unſre Bühne in Form und Gehalt oft mehr als billig fremde Einflüße erfahren. Unſre Aufgabe iſt aber

nicht, das griechische oder französische, das spanische oder englische Theater bloß leidend zu wiederholen, sondern wir suchen, wie mich dünkt, eine Form, welche das wahrhaft Poetische aller jener Formen, mit Ausschließung des auf herkömmliche Uebereinkunft Gegründeten in sich enthalte; im Gehalte aber soll deutsche Nationalität vorwalten.

Nach diesem flüchtigen, gleichsam auf die Landkarte der dramatischen Litteratur geworfenen Blicke kehren wir zur Erörterung der Grundbegriffe zurück. Da, wie wir oben gezeigt haben, schon in der dramatischen Form die Voraussetzung der sichtbaren Darstellung und der Anspruch darauf liegt, so kann ein dramatisches Werk immer aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachtet werden, in wie fern es poetisch, und in wie fern es theatralisch ist. Eines kann sehr wohl vom andern getrennt sein. Man mißverstehe hier nicht den Ausdruck poetisch: nicht vom Versbau und vom Schmuck der Sprache ist die Rede; damit wird, ohne höhere Belebung, auf der Bühne gerade am wenigsten geleistet, sondern von der Poesie im Geist und der Anlage eines Stücks; und diese kann in hohem Grade stattfinden, wenn es auch in Prosa geschrieben wäre, so wie umgekehrt. Wodurch wird nun ein Drama poetisch? Unstreitig eben dadurch, wodurch es auch Werke anderer Gattungen werden. Zuerst soll es ein zusammenhängendes, in sich geschloßenes befriedigendes Ganzes sein. Allein dieß ist nur die negative Bedingung der Form eines Kunstwerkes, wodurch es von den in einander verfließenden und nie ganz für sich bestehenden Erscheinungen der Natur ausgesondert wird. Zum poetischen Gehalte ist erforderlich, daß es Ideen, d. h. nothwendige und ewig wahre Gedanken und Gefühle, die über das irdische Dasein hinausgehen, in sich abspiegle und bildlich zur

Anſchauung bringe. Welche Ideen dieß in den verſchiedenen dramatiſchen Gattungen ſein ſollen und können, das wird in der Folge der Gegenſtand unſerer Unterſuchung ſein; im Gegentheil werden wir auch zeigen, wie durch deren Abweſenheit ein Drama etwas ganz Proſaiſches und Empiriſches, d. h. bloß mit dem Verſtande aus der Beobachtung des Wirklichen Zuſammengeſtelltes wird.

Wodurch wird aber ein dramatiſches Werk theatraliſch, d. h. geſchickt auf der Bühne mit Vortheil zu erſcheinen? Ob es dieſe Eigenſchaft beſitzt, das iſt im einzelnen Falle oft ſchwierig zu entſcheiden. Beſonders pflegt viel darüber hin und her geſtritten zu werden, wenn die Eigenliebe der Schriftſteller und Schauſpieler mit in's Spiel kömmt; jeder ſchiebt die Schuld des Mißlingens auf den andern, und der, welcher die Sache des Dichters vertritt, beruft ſich dann auf eine Vollkommenheit der Darſtellung auf der Bühne, die er in Gedanken hat, und wozu die Mittel eben nicht vorhanden ſind. Im Allgemeinen aber iſt die Beantwortung dieſer Frage nicht ſo ſchwer. Die Aufgabe iſt, auf eine verſammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerkſamkeit zu ſpannen, ihre Theilnahme zu erregen. Der Dichter hat alſo einen Theil ſeines Geſchäftes mit dem Volksredner gemein. Wodurch gelangt der letzte vornehmlich zu ſeinem Zweck? Durch Klarheit, Raſchheit und Nachdruck. Alles was das gewöhnliche Maß von Geduld und von Faßungskraft überſteigt, muß er ſorgfältig vermeiden. Ferner: viele verſammelte Menſchen ſind ſich gegenſeitig eine Zerſtreuung, ſo lange ihr Ohr und Auge noch nicht auf ein gemeinſchaftliches Ziel außer ihrem Kreiße hingelenkt iſt. Daher muß der dramatiſche Dichter ſowohl als der Volksredner ſeine Zuhörer gleich vom Anfange durch ſtarke Eindrücke aus ſich

heraus verſetzen, er muß ihrer Aufmerkſamkeit gleichſam körperlich gebieten. Es giebt eine Art von Poeſie, die ein zu einſamer Beſchaulichkeit geſtimmtes Gemüth leiſe anregt, ungefähr wie gelinde Lüfte Accorde aus einer Aeolsharfe hervorrufen. Dieſe Poeſie, wie vortrefflich ſie ſonſt ſein möchte, würde ohne andre Begleitung auf der Bühne ungehört verhallen. Die ſchmelzende Harmonika iſt nicht dazu gemacht, den Tritt eines Heeres zu ordnen und anzufeuern. Dazu gehören durchdringende Inſtrumente, beſonders aber ein entſchiedener Rhythmus, der den Pulsſchlag beſchleunigt, und das ſinnliche Leben in raſcheren Schwung ſetzt. Dieſen Rhythmus in der Fortbewegung eines Dramas ſichtbar zu machen, iſt das Haupterforderniß. Iſt dieß einmal gelungen, dann darf der Dichter ſich ſchon eher in ſeiner raſchen Laufbahn verweilen, und ſeiner Neigung nachhängen. Es giebt Punkte, wo die entfaltetſte oder geſchmückteſte Erzählung, die begeiſtertſte Lyrik, die tiefſinnigſten Gedanken und entfernteſten Andeutungen, die ſinnreichſten Spiele des Witzes, die glänzendſten einer gaukelnden und in den Lüften ſchwebenden Phantaſie ſchon an ihrer Stelle ſind, und wo die vorbereiteten Zuhörer, auch ſolche, die nicht ganz faſſen können, dieſem allem mit begierigen Ohr folgen werden, wie einer zu ihrer Stimmung paſſenden Muſik. Hiebei iſt die große Kunſt des Dichters, die Würkung der Gegenſätze zu benutzen, wodurch es möglich wird, ruhige Stille, in ſich gekehrte Betrachtung, ja die nachläßige Hingegebenheit der Erſchöpfung, eben ſo auffallend hervorzuheben, als in andern Fällen die gewaltſamſte Bewegung, den heftigſten Sturm der Leidenſchaften. In Anſehung des Sinnlichen dürfen wir aber doch nicht vergeſſen, daß dabei immer etwas in Bezug auf die Fähigkeiten und Neigungen der Zuhörer beſtimmt

werden muß, also nach den Nationen überhaupt und nach dem jedesmal vorhandenen Grade von Kunstbildung wechselt. Die dramatische Poesie ist gewissermaßen die weltlichste von allen Gattungen, denn aus der Stille eines begeisterten Gemüths scheut sie sich nicht unter das regste Gewühl des geselligen Lebens hinauszutreten. Der dramatische Dichter muß mehr als irgend ein andrer um äußere Gunst, um lauten Beifall buhlen. Aber billig soll er sich nur scheinbar zu seinen Zuhörern herablaßen, in der That aber sie zu sich emporheben.

Bei der Wirkung auf eine versammelte Menge verdient noch folgender Umstand erwogen zu werden, um ihre ganze Wichtigkeit einzusehen. Im gewöhnlichen Umgange zeigen die Menschen einander nur ihre Außenseite. Mißtrauen oder Gleichgültigkeit halten sie davon zurück, andere in ihr Inneres schauen zu laßen, und von dem, was unserm Herzen am nächsten liegt, mit einiger Rührung und Erschütterung zu sprechen, würde dem Ton der feinen Gesellschaft nicht angemeßen sein. Der Volksredner und der dramatische Dichter finden das Mittel, diese Schranken conventioneller, durch die Sitte vorgeschriebner Zurückhaltung einzureißen. Indem sie ihre Zuhörer in so lebhafte Gemüthsbewegungen versetzen, daß die äußeren Zeichen davon unwillkürlich hervorbrechen, nimmt jeder an den Uebrigen die gleiche Rührung wahr, und so werden Menschen, die sich bisher fremd waren, plötzlich auf einen Augenblick zu Vertrauten. Die Thränen, welche der Redner oder Schauspieldichter sie für einen verläumdeten Unschuldigen, für einen in den Tod gehenden Helden zu vergießen nöthigt, befreunden, verbrüdern sie alle. Es ist unglaublich, welche verstärkende Kraft die sichtbare Gemeinschaft Vieler für ein inniges Gefühl hat, das sich

sonst gewöhnlich in die Einsamkeit zurückzieht, oder nur in freundschaftlicher Zutraulichkeit offenbart. Der Glaube an dessen Gültigkeit wird durch seine Verbreitung unerschütterlich, wir fühlen uns stark unter so vielen Mitgenoßen, und alle Gemüther fließen in einen großen unwiderstehlichen Strom zusammen. Eben deswegen ist aber das Vorrecht, auf die versammelte Menge wirken zu dürfen, einem sehr gefährlichen Mißbrauche ausgesetzt. Wie man sie für das Edelste und Beste uneigennützig begeistern kann, so läßt sie sich auf der andern Seite auch in sophistischen Truggeweben verstricken, und von dem Schimmer falscher Seelengröße blenden, deren ehrgeizige Verbrechen als Tugend, ja als Aufopferung geschildert werden. Unter den gefälligen Einkleidungen der Redekunst und Poesie schleicht sich die Verführung unmerklich in die Ohren und Herzen ein. Vor Allem hat sich der komische Dichter zu hüten, da er vermöge seiner Aufgabe immer an dieser Klippe hinstreift, daß er nicht dem Gemeinen und Niedrigen in der menschlichen Natur Luft mache, sich zuversichtlich zu äußern: ist durch den Anblick der Gemeinschaft auch in solchen unedlen Neigungen die Scham einmal überwunden, welche sie gewöhnlich in die Gränzen der Anständigkeit zurückdrängt, so bricht das Wohlgefallen am Schlechten bald mit zügelloser Frechheit los.

Diese demagogische Kraft im Guten und Bösen hat billig von jeher die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber auf das Schauspiel gerichtet. Durch mancherlei Anstalten haben die Staaten gesucht, es nach ihren Zwecken zu lenken, und dem Mißbrauche vorzubeugen. Die Aufgabe dabei ist, die zum Gedeihen schöner Kunst nöthige ungezwungene Bewegung mit den Rücksichten zu vereinbaren, welche die jedesmalige Staats- und Sitten-Verfaßung fordern. In Athen blühte

das Theater unter dem Schutze des Götterdienstes in fast unbegränzter Freiheit auf, und die öffentliche Sittlichkeit bewahrte es eine Zeit lang vor Ausartung. Die nach unsern Sitten und Ansichten unbegreiflich ungebundenen Komödien des Aristophanes, worin der Staat und das Volk selbst ohne Schonung lächerlich gemacht wurden, waren das Siegel der atheniſchen Volksfreiheit. Plato hingegen, der in eben diesem Athen lebte, und den Verfall der Kunst schon unter seinen Augen oder voraus sah, wollte die dramatiſchen Dichter ganz aus seiner idealiſchen Republik verbannt wißen. Wenige Staaten haben für nöthig erachtet, dieß strenge Verdammungs-Urtheil zu unterschreiben; allein wenige haben auch gut gefunden, das Theater ohne alle Aufsicht sich selbst zu überlaßen. In manchen christlichen Ländern ist die dramatiſche Kunst gewürdiget worden, der Religion die Hand bieten zu dürfen, indem sie geistliche Stoffe behandelte; beſonders in Spanien hat der Wetteifer hierin manche Werke hervorgebracht, welche gewiß weder die Andacht noch die Poesie verläugnen wird. In andern Staaten, unter andern Umständen, hat man dieß anstößig und bedenklich gefunden. Wo aber eine vorgängige Aufsicht, nicht bloß Verantwortlichkeit des Dichters und Schauspielers hintennach für das auf der Bühne zur Schau gebrachte, nöthig erachtet wird, da ist sie vielleicht gerade darauf am schwierigsten anzuwenden, wo sie doch am wichtigsten wäre: nämlich auf den Geist und den Geſammt-Eindruck eines Stücks. Vermöge der Natur der dramatiſchen Kunst muß der Dichter seinen Perſonen manches in den Mund legen, was er keinesweges zu billigen meinet, er begehrt in Ansehung seiner Geſinnungen nach dem Zuſammenhange des Ganzen beurtheilt zu werden. Es könnte hingegen auch sein, daß ein Stück in Absicht auf

die einzelnen Reden ganz unanstößig wäre, und jeder bloß hierauf gerichteten Prüfung entgienge, während es im Ganzen doch schädliche Wirkungen bezweckte. Wir haben gerade in unsern Zeiten Schauspiele genug erlebt, und sie haben in Europa Glück gemacht, die von Aufwallungen des guten Herzens und Streichen des Edelmuthes überfließen, und worin für einen schärferen Blick dennoch die versteckte Absicht des Verfaßers unverkenubar ist, die Strenge sittlicher Grundsätze und die Ehrerbietung vor dem, was dem Menschen heilig sein soll, zu untergraben, und dadurch die schlaffe Weichlichkeit seiner Zeitgenoßen für sich zu bestechen. Wenn jemand hingegen sich mit der sittlichen Vertheidigung des so übel berüchtigten Aristophanes befaßen wollte, dessen Ausgelaßenheit im Einzelnen nach unsern Begriffen ganz unzuläßig scheint, so würde er auf die Absicht des Ganzen seiner Stücke gehen müßen, worin er sich wenigstens als einen vaterländisch gesinnten Bürger bewährt.

Alles Obige zweckt darauf ab, die Wichtigkeit des Gegenstandes unserer Betrachtungen einleuchtend zu machen. Das Theater, wo der Zauber mehrerer Künste vereinigt wirken kann; wo die erhabenste und tiefsinnigste Poesie zuweilen die gebildetste Schauspielkunst zur Dolmetscherin hat, die Schauspielkunst, welche zugleich Beredsamkeit und bewegliches Gemälde ist; während die Architektur eine glänzende Einfaßung und die Malerei ihre perspectivischen Täuschungen herleiht, und auch die Musik zu Hülfe gerufen wird, um die Gemüther zu stimmen, oder die schon ergriffenen durch ihre Anklänge noch mächtiger zu treffen; das Theater endlich, wo die gesammte gesellige und künstlerische Bildung, welche eine Nation besitzt, die Frucht von Jahrhunderte lang fortgesetzten Bestrebungen, in wenigen Stunden zur Erscheinung

gebracht werden kann: das Theater, sage ich, hat einen außerordentlichen Reiz für alle Alter, Geschlechter und Stände, und war immer die Lieblings-Ergötzung geistreicher Völker. Hier sieht der Fürst, der Staatsmann und Heerführer die großen Weltbegebenheiten der Vorzeit, denen ähnlich, in welchen er selbst mitwirken konnte, nach ihren inneren Triebfedern und Beziehungen entfaltet; der Denker findet Anlaß zu den tiefsten Betrachtungen über die Natur und Bestimmung des Menschen; der Künstler folgt mit lauschendem Blick den vorüberfliehenden Gruppen, die er seiner Phantasie als Keime künftiger Gemälde einprägt; die empfängliche Jugend öffnet ihr Herz jedem erhebenden Gefühl; das Alter verjüngt sich durch Erinnerung: die Kindheit selbst sitzt mit ahndungsvoller Erwartung vor dem bunten Vorhange, der rauschend aufrollen soll, um noch unbekannte Wunderdinge zu enthüllen; alle finden Erholung und Aufheiterung, und werden auf eine Zeit lang der Sorgen und des täglichen Drucks ihrer Lebensweise enthoben. Da nun aber die dramatische Kunst sammt den begleitenden und zu ihrem Dienst verwendeten Künsten durch Vernachläßigung und gegenseitige Herabstimmung der Künstler und des Publicums dergestalt ausarten kann, daß das Theater zur gemeinsten und geistlosesten, ja zu einer wahrhaft verderblichen Zeittödtung herabsinkt, so ist es gewiß nicht bloß auf eine flüchtige Unterhaltung abgesehen, wenn wir uns hier mit Betrachtung der Werke, welche die ausgezeichnetsten Völker in ihren schönsten Zeiten dafür hervorgebracht, und mit den Mitteln beschäftigen wollen, eine so bedeutende Kunst zu vervollkommnen.

# Dritte Vorlesung.

Wesen des Tragischen und Komischen. Ernst und Scherz. In wiefern Bekanntschaft mit den Alten ohne Kenntniß der Ursprache möglich sei. Winckelmann. Flache Urtheile Neuerer über die Griechen. Plan des Folgenden.

Die Wichtigkeit unsers Gegenstandes glaube ich hinlänglich dargethan zu haben. Jetzt wende ich mich zu einer vorläufigen Betrachtung über die beiden entgegengesetzten Gattungen, worein die gesammte dramatische Poesie zerfällt: die tragische und die komische; und über den Begriff, der jeder zum Grunde liegt.

Die drei Hauptgattungen der Poesie überhaupt sind die epische, die lyrische und die dramatische. Alle übrigen Nebenarten laßen sich entweder nach ihrer Verwandtschaft einer von diesen unterordnen und daraus ableiten, oder sie sind als Mischungen aus ihnen zu erklären. Wenn wir aber jene drei Gattungen in ihrer Reinheit auffaßen wollen, so gehen wir auf die Gestalt zurück, worin sie sich bei den Griechen zeigen. Die Theorie läßt sich auf die Geschichte der griechischen Poesie am bequemsten anwenden: denn diese ist, so zu sagen, systematisch; sie bietet für jeden unabhängig von der Erfahrung abgeleiteten Begriff die entsprechenden Beispiele am urkundlichsten dar.

Es iſt merkwürdig, daß bei der epiſchen und lyriſchen oeſie keine ſolche Spaltung in zwei entgegengeſetzte Arten tatt findet, wie bei der dramatiſchen. Man hat zwar die genannte ſcherzhafte Epopöe als eine eigne Gattung aufſtellt; es iſt aber eine zufällige Nebenart, eine bloße Pabie des Epos, welche darin beſteht, daß man die in jenem rſchende feierlich abgemeßene Entfaltung, die nur großen egenſtänden zu geziemen ſcheint, auf das Kleine und Undeutende anwendet. In der lyriſchen Poeſie finden nur rade und Abſtufungen ſtatt, zwiſchen dem Liede, der Ode ıd der Elegie, aber keine eigentliche Entgegenſetzung.

Der Geiſt des epiſchen Gedichtes, wie wir ihn in deſſen ater Homer erkennen, iſt klare Beſonnenheit. Das Epos eine ruhige Darſtellung des Fortſchreitenden. Der Dich- erzählt ſowohl traurige als fröhliche Begebenheiten, aber erzählt ſie mit Gleichmuth, und hält ſie als ſchon verngen in einer gewiſſen Ferne von unſerm Gemüth.

Das lyriſche Gedicht iſt der muſikaliſche Ausdruck von emüthsbewegungen durch die Sprache. Das Weſen der uſikaliſchen Stimmung beſteht darin, daß wir irgend eine egung, ſei ſie nun an ſich erfreulich oder ſchmerzlich, mit ohlgefallen feſtzuhalten, ja innerlich zu verewigen ſuchen. ie Empfindung muß alſo ſchon in einem Grade gemildert n, daß ſie uns nicht durch Streben nach der Luſt oder ucht vor dem Schmerz über ſich ſelbſt hinausreiße, ſonern daß wir, unbekümmert um den Wechſel, welchen die it herbeiführt, in einem einzelnen Augenblick unſers Dans einheimiſch werden wollen.

Der dramatiſche Dichter ſtellt uns zwar auch, wie der iſche, äußerliche Vorfälle dar, aber als wirklich und gegenirtig. Er nimmt unſre Theilnahme in Anſpruch, aber

nicht so genügsam wie der lyrische Dichter, sondern weit unmittelbarer als dieser will er uns erfreuen und betrüben. Er ruft alle Regungen hervor, die bei dem Anblick der Handlungen und Schicksale wirklicher Menschen in uns wirksam sind, und will diese Regungen erst durch die Gesammtheit der hervorgebrachten Eindrücke in die Befriedigung einer harmonischen Stimmung auflösen. Da er dem Leben so nahe tritt, ja seine Dichtung ganz darein zu verwandeln sucht, so würde bei ihm der Gleichmuth des epischen Dichters zur Gleichgültigkeit werden; er muß sich für eine der Hauptansichten von den Beziehungen des menschlichen Daseins entscheiden, und seine Zuhörer nöthigen, ebenfalls mit ihm Partei zu nehmen.

Daß ich es auf den einfachsten und verständlichsten Ausdruck zurückführe: das Tragische und Komische verhalten sich zu einander wie Ernst und Scherz. Jedermann kennt diese beiden Richtungen des Gemüths aus eigner Erfahrung. Aber welches eigentlich ihr Wesen ist, und woher sie entspringen, das dürfte eine tiefe philosophische Untersuchung erfordern. Beide tragen zwar das Gepräge unserer gesammten Natur an sich; aber der Ernst gehört mehr ihrer sittlichen, der Scherz ihrer sinnlichen Seite an. Die nicht mit Vernunft begabten Geschöpfe sind eigentlich weder des Ernstes noch des Scherzes fähig. Die Thiere scheinen zwar zuweilen zu arbeiten, als wären sie ernsthaft auf einen Zweck gerichtet, und als ordneten sie folglich den gegenwärtigen Augenblick einem künftigen unter; andremale spielen sie, d. h. sie überlaßen sich zwecklos der Luft des Daseins: aber sie haben nicht das Bewußtsein davon, welches beide Zustände erst zu wahrem Ernst und Scherz erheben würde. Dem Menschen allein, unter allen Geschöpfen, die wir kennen, ist der Rückblick

auf die Vergangenheit und die Ausſicht in die Zukunft gegönnt, und er hat dieſes erhabene Vorrecht theuer zu erkaufen. Ernſt, im weiteſten Sinne genommen, iſt die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck. Allein ſobald wir uns Rechenſchaft von unſerm eignen Thun geben, nöthigt uns die Vernunft, dieſen Zweck wieder auf höhere, und ſo endlich auf den höchſten allgemeinen Zweck unſers Daſeins zu beziehen: und hier bricht ſich die unſerm Weſen inwohnende Forderung des Unendlichen an den Schranken der Endlichkeit, worin wir befangen ſind. Alles, was wir ſchaffen und wirken, iſt vergänglich und nichtig; überall ſteht der Tod im Hintergrunde, dem jeder gut oder übel verwendete Augenblick uns entgegen führt; im glücklichſten Falle, wenn ein Menſch ohne Unfälle das natürliche Lebensziel erreicht, ſteht ihm doch bevor, alles, was ihm hier werth war, verlaßen zu müßen, oder davon verlaßen zu werden. Es giebt kein Band der Liebe ohne Trennung, keinen Genuß ohne das Bedauern ſeines Verluſtes. Wenn wir aber die Beziehungen unſers Daſeins bis an die äußerſte Gränze der Möglichkeiten überſchauen, wenn wir deſſen ganze Abhängigkeit von einer unüberſehlichen Verkettung der Urſachen und Wirkungen erwägen: wie wir ſchwach und hülflos gegen den Andrang unermeßlicher Naturkräfte und ſtreitender Begierden an die Küſte einer unbekannten Welt ausgeworfen werden, gleichſam bei der Geburt ſchon ſchiffbrüchig; wie wir allen Irrthümern, allen Täuſchungen ausgeſetzt ſind, deren jede verderblich werden kann; wie wir in der Leidenſchaft unſern eignen Feind im Buſen tragen; wie jeder Augenblick im Namen der heiligſten Pflichten die Aufopferung der ſüßeſten Neigungen von uns fordern, und durch einen plötzlichen Schlag uns alles Schwer-Erworbene rauben kann; wie mit jeder Erweiterung

des Besitzes die Gefahr des Verlustes steigt, und wir den Tücken des feindseligen Zufalls nur um so mehr Blößen darbieten: dann muß jedes nicht dem Gefühl verschloßene Gemüth von einer unaussprechlichen Wehmuth befallen werden, gegen die es keine andre Schutzwehr giebt, als das Bewußtsein eines über das Irdische hinausgehenden Berufs. Dieß ist die tragische Stimmung; und wenn die Betrachtung des Möglichen als lebendige Wirklichkeit aus dem Geiste heraustritt, wenn jene Stimmung die auffallendsten Beispiele von gewaltsamen Umwälzungen menschlicher Schicksale, vom Unterliegen des Willens dabei oder bewiesener Seelenstärke, in der Darstellung durchdringt und beseelt: dann entsteht tragische Poesie. Hieraus erhellet schon zum Theil, wie diese in unsrer Natur gegründet ist, und bis auf einen gewissen Grad wäre die Frage beantwortet, wie wir so traurige Darstellungen lieben, ja etwas Tröstliches und Erhebendes darin finden können. Jene Stimmung kommt nämlich bei tiefem Gefühl unvermeidlich vor, und von den Dissonanzen dieses Innern, welche die Poesie nicht wegräumen kann, soll sie wenigstens eine idealische Auflösung darzubieten versuchen.

So wie der Ernst, auf den höchsten Grad gesteigert, das Wesen der tragischen Darstellungsart ist, so der Scherz der komischen. Die Stimmung zum Scherz ist ein Vergeßen aller jener trüben Betrachtungen über der behaglichen Empfindung gegenwärtigen Wohlseins. Man ist dann geneigt, Alles nur spielend zu nehmen, und leicht über die Seele weggleiten zu laßen. Die Unvollkommenheiten der Menschen und ihre Mißverhältnisse unter einander sind dann nicht mehr ein Gegenstand der Mißbilligung und des Bedauerns, sondern diese wunderlichen Gegensätze unterhalten den Verstand und ergötzen die Phantasie. Der Dichter muß

daher in der komiſchen Darſtellung alles entfernt halten, was ſittlichen Unwillen über die Handlungen, wahre Theilnahme mit den Lagen ſeiner Menſchen erregen kann, weil wir ſonſt unfehlbar in den Ernſt zurückfallen. Er muß ihre verkehrten Handlungen als aus der Oberhand des Sinnlichen in ihrem Weſen entſprungen, und was ihnen begegnet, als eine bloß lächerliche Noth ſchildern, die keine verderblichen Folgen haben wird. Dieß iſt immer noch der Fall in dem, was wir Komödie nennen, worin jedoch ſchon eine Miſchung von Ernſt iſt, wie ich in der Folge zeigen werde. Die älteſte Komödie der Griechen aber war durchaus ſcherzhaft, und bildete dadurch den vollkommenſten Gegenſatz mit ihrer Tragödie. Nicht bloß die Charaktere und Lagen einzelner Menſchen wurden in einem Gemälde des Wirklichen komiſch aufgefaßt; ſondern die geſammte geſellige Verfaßung, der Staat, die Natur und die Götterwelt wurde mit ſcherzender Willkür phantaſtiſch geſchildert.

Wenn man auf dieſe Art die Begriffe des Tragiſchen und Komiſchen rein gefaßt hat, wie ſie an griechiſchen Beiſpielen vor uns daliegen, dann wird man auch die mancherlei Miſchungen von beiden, die bei den Neueren vorkommen, und die unächten Zuſätze erkennen und in ihre Beſtandtheile zerlegen können.

In der Geſchichte der Poeſie und der ſchönen Künſte bei den Griechen herrſcht durchgängig als das Geſetz, wonach deren Entwickelung vor ſich gieng, ſtrenge Sonderung des Ungleichartigen, und dann wieder Verknüpfung des Gleichartigen, und Erhebung desſelben durch innere Vervollſtändigung zur ſelbſtändigen harmoniſchen Einheit. Deswegen bleiben bei ihnen alle Gattungen in ihren natürlichen Gränzen, und laßen ſich die verſchiednen Stile ſo beſtimmt

unterscheiden. Es ist nicht bloß der Zeitordnung, sondern auch der Ordnung der Begriffe gemäß, mit der Geschichte der griechischen Kunst und Poesie anzufangen.

Bei den meisten meiner Zuhörer darf ich keine unmittelbar aus eignem Studium der Ursprache geschöpfte Bekanntschaft mit den Griechen voraussetzen. Uebersetzungen in Prosa oder auch in Versen, die aber nichts andres als Verkleidungen in den modernen Geschmack sind, können keine wahre Vorstellung vom griechischen Schauspiel verschaffen. Wahrhaft treue Uebersetzungen, und welche im Ausdruck und Versbau zu gleicher Höhe mit dem Original hinanstrebten, hat man bis jetzt wohl nur im Deutschen versucht. Allein, wiewohl unsre Sprache äußerst biegsam und in vielen Stücken der griechischen ähnlich ist, so bleibt es doch immer ein Kampf mit ungleichen Waffen; und nicht selten tritt an die Stelle der griechischen freien Anmuth, Steifheit und Härte. Auch ist bei weitem noch nicht alles geleistet, was vielleicht geleistet werden könnte; ich weiß noch keine Uebersetzung eines griechischen Tragikers, die durchaus zu loben wäre. Gesetzt aber auch, die Uebertragung wäre noch so vollkommen, der Abstand der Copie vom Originale so gering als möglich, so wird doch der Leser, welcher nicht mit den übrigen Werken der Griechen bekannt ist, gestört durch die Fremdartigkeit des Stoffes, durch die nationalen Eigenheiten und die zahllosen Anspielungen, zu deren Verständniß Gelehrsamkeit nöthig ist, zerstreut durch das Einzelne, zu keinem reinen Eindrucke des Ganzen gelangen. So lange man noch mit Schwierigkeiten zu kämpfen, zu arbeiten hat, ist kein wahrer Kunstgenuß möglich. Um die Alten in ihrem Sinne zu fühlen, muß man bei ihnen einheimisch geworden sein, man muß gleichsam griechische Luft geathmet haben.

Welches iſt nun das beſte Hülfsmittel, um ohne Kenntniß der Sprache in den Geiſt der Griechen einzudringen? Ich ſage es ohne Bedenken: das Studium der Antike, welches, wo nicht an den Originalen, doch in den überall verbreiteten Abgüßen für jedermann in gewiſſem Grade zugänglich iſt. Die Urbilder der menſchlichen Geſtalt bedürfen keiner Dolmetſchung; ihre erhabne Bedeutung iſt unvergänglich, und muß bei allem Wechſel der Zeiten, unter jedem Himmelſtriche wieder erkannt werden, wo ein edler dem griechiſchen verwandter Menſchenſtamm lebt (wie es der europäiſche unſtreitig iſt), überall, wo nicht die Mißgunſt der Natur die menſchlichen Züge zu tief unter das reine Urbild hinabgedrückt und durch Gewöhnung an die eigne Mißgeſtalt für das ächte körperliche Schöne unempfänglich gemacht hat. Ueber die unerreichbare Vortrefflichkeit der Antike in ihren wenigen Ueberbleibſeln vom erſten Range giebt es nur Eine Stimme im ganzen gebildeten Europa; hat man ſie je verkannt, ſo war es in Zeiten, wo die bildende Kunſt der Neueren auf die unterſte Stufe des Manierierten herabgeſunken war. Alle einſichtsvollen Künſtler nicht nur, alle Menſchen von Gefühl neigen ſich mit entzückter Verehrung vor den Meiſterwerken der alten Sculptur.

Der beſte Schlüßel, um uns in dieſes Heiligthum des Schönen durch tiefe in ſich geſammelte Betrachtung einzuführen, iſt unſers unſterblichen Winckelmanns Geſchichte der Kunſt. In der Darſtellung des Einzelnen läßt ſie zwar viel zu wünſchen übrig, ja ſie iſt voll von beträchtlichen Irrthümern, aber den innerſten Geiſt der griechiſchen Kunſt hat niemand ſo tief ergründet. Winckelmann hatte ſich ganz in einen Alten verwandelt, und lebte nur ſcheinbar in ſeinem eignen Jahrhundert, unberührt von deſſen Einflüßen.

Sein Werk handelt zunächst nur von den bildenden Künsten, indessen enthält es bedeutende Winke über die andern Zweige der griechischen Bildung, und ist sehr tauglich, auch zum Verständniß ihrer Poesie vorzubereiten: besonders der dramatischen; denn da diese für die sichtbare Erscheinung bestimmt war, vor Zuschauern, deren Auge ohne Zweifel auch an die Bühne die höchsten Forderungen machte, so giebt es kein beßeres Mittel, um die ganze Würde ihrer tragischen Darstellung zu fühlen und sie auch theatralisch für uns zu beleben, als wenn wir dabei unserer Phantasie jene Götter- und Helden-Gebilde immer gegenwärtig erhalten. Es mag für jetzt auffallend lauten, aber ich hoffe es in der Folge einleuchtender zu machen: vor der Gruppe der Niobe oder des Laokoon lernen wir eigentlich die Tragödien des Sophokles verstehen.

Es fehlt noch an einem Werke, welches die gesammte poetische, künstlerische, wißenschaftliche und gesellige Bildung der Griechen als ein großes harmonisches Ganzes, als ein wahres Kunstwerk der Natur, worin ein wunderwürdiges Ebenmaß der Theile herrscht, in demselben Geiste schilderte und ihre zusammenhängende Entwickelung verfolgte, wie Winckelmann es an Einer Seite davon geleistet hat. Ein Versuch ist zwar gemacht worden in einem populären Buche, das in aller Händen ist, ich meine die Reise des jungen Anacharsis. Dieß Buch ist von Seiten der Gelehrsamkeit schätzbar und kann sehr nützlich sein, um Kenntniß der Alterthümer zu verbreiten; aber, ohne noch das Verfehlte der Einkleidung zu rügen, es beweiset mehr guten Willen, den Griechen Gerechtigkeit widerfahren zu laßen, als Fähigkeit in ihren Geist tief einzudringen. In dieser Hinsicht ist vieles nur von der Oberfläche geschöpft, ja nach modernen

Anſichten umgekleidet. Es iſt nicht die Reiſe eines jungen Scythen, ſondern eines alten Pariſers.

Wie geſagt, in den bildenden Künſten wird die Ueberlegenheit der Griechen am unwiderſprochenſten anerkannt. Enthuſiaſmus für ihre Litteratur findet ſich am häufigſten unter den Engländern und Deutſchen, wo auch in der That das Studium der griechiſchen Sprache am eifrigſten betrieben wird. Sonderbar iſt es, daß gerade die franzöſiſchen Kritiker, welche doch das was uns von theoretiſchen Schriften der Alten über Poeſie übrig iſt, den Ariſtoteles, Horaz, Quintilian u. ſ. w., am meiſten als unbedingt gültige Richtſchnur des Geſchmacks aufgeſtellt haben, ſich herausnehmen von ihren poetiſchen Compoſitionen verkleinernd und ohne Ehrerbietung zu ſprechen; ganz beſonders von ihrer dramatiſchen Litteratur. Man ſehe nur ein vielgeleſenes Buch, Laharpe's Cours de littérature: über das franzöſiſche Theater enthält es manche feine Bemerkung; wer die Griechen daraus kennen zu lernen gedächte, wäre übel berathen; es fehlte dem Verfaßer eben ſo ſehr an gründlicher Bekanntſchaft mit ihnen, als am Sinn dafür. Auch Voltaire iſt oft ungebührlich abſprechend über ſie: er erhebt ſie oder würdigt ſie herab, wie es ihm einfällt und das augenblickliche Bedürfniß, ſo oder ſo auf die Meinung des Publicums zu wirken, es mit ſich bringt. So erinnere ich mich, von Metaſtaſio eine flüchtige Beurtheilung der griechiſchen Tragödien geleſen zu haben, worin er ihre Dichter wie Schulknaben meiſtert. Racine iſt weit beſcheidener, und hat ſich dieß durchaus nicht zu Schulden kommen laßen, weil er unter allen dieſen die Griechen am beſten kannte. Die Triebfedern jener feindſeligen Kritiken ſind zu errathen: die National- und Autor-Eitelkeit miſcht ſich in's Spiel:

man will es weit beßer gemacht haben als die Alten, und man wagt ſich mit ſolchen Behauptungen an das Licht, weil die Werke der dramatiſchen Dichter nur den Gelehrten zugänglich in todter Schrift auf uns gekommen ſind, ohne die lebendige Begleitung der Recitation, der Muſik, der idealiſchen und wahrhaft plaſtiſchen Mimik, endlich des ſceniſchen Pomps; welches alles in Athen ohne Zweifel die Dichtungen ſelbſt ſo würdig zu einem harmoniſchen Eindruck zuſammenſtimmte, daß, wenn es uns auf einmal vor das Auge und Ohr geſtellt werden könnte, jene vorlaute Klügelei tief verſtummen müßte. Die antiken Statuen bedürfen keines Commentars, ſie ſprechen für ſich, und jeder Verſuch eines modernen Künſtlers, die vollendetſten unter den auf uns gekommenen zu überbieten, würde nur als lächerliche Anmaßung erſcheinen. Bei'm Theater ſchiebt man es auf die Kindheit der Kunſt; weil jene Dichter über zweitauſend Jahre vor uns gelebt, ſo meint man, müßten wir es auch unfehlbar weiter gebracht haben. Mit dieſem Scheltworte wird beſonders der arme Aeſchylus abgefertigt. Nun wahrlich, ſoll das die Kindheit der dramatiſchen Kunſt heißen, ſo war es die Kindheit des Hercules, der in der Wiege ſchon die Schlangen erdrückte.

Ich habe mich vorhin gegen den einſeitigen Aberglauben an das Anſehen der Alten erklärt, der ihre Vortrefflichkeit nur als kalte Fehlerloſigkeit begreift, und ſie auf ſolche Art als Muſter aufſtellt, daß alle Möglichkeit eines Fortſchrittes dadurch gehemmt wird, und die Ausübung der Kunſt als gänzlich fruchtlos aufgegeben werden müßte. Ich glaube vielmehr, daß die Poeſie, als der innigſte Ausdruck unſers ganzen Weſens, ſich in verſchiedenen Zeitaltern auch von neuem eigenthümlich geſtalten muß. Dennoch hege ich eine

begeisterte Verehrung für die Griechen, als das von der Natur durch ganz einzige Begünstigung mit dem vollendetsten Kunstsinne begabte Volk, in welchem Bewußtsein sie auch alle ihnen bekannten Völker in Vergleich mit sich Barbaren nannten, und gewissermaßen zu nennen berechtigt waren. Ich möchte nicht wie gewisse Reisebeschreiber verfahren, die, weil sie aus einem Lande zurückkommen, wohin ihnen ihre Leser nicht nachreisen können, übertriebene Schilderungen machen, lauter Wunderdinge erzählen, und dadurch ihre Glaubwürdigkeit gefährden. Vielmehr werde ich nach der Wahrheit, wie ein oft wiederholtes Studium sie mich hat erkennen laßen, und ohne Verschweigung der Mängel, zu charakterisieren, besonders aber die griechische Scene vor den Augen meiner Zuhörer zu beleben suchen.

Wir handeln zuvörderst von der Tragödie der Griechen, dann von ihrer alten, endlich von der aus dieser entstandenen neueren Komödie.

Allen diesen drei Gattungen waren dieselben Einrichtungen des Theaters mit einander gemein. Wir müßen also auf dessen Architektur und Verzierung vorläufig einen Blick werfen, damit uns die Art der Aufführung anschaulich werde.

Auch die Schauspielkunst der Alten hatte manche durch beide Gattungen hindurchgehende Eigenheiten, z. B. den Gebrauch der Masken, wiewohl sonst die tragische und die komische Schauspielkunst gänzlich entgegengesetzt, jene idealisch, diese wenigstens in der älteren Komödie caricaturmäßig war.

Bei der Tragödie reden wir erst von demjenigen, was sie überhaupt bei den Alten unterscheidet: von der Idealität der Darstellung, von der darin herrschenden Idee des Schick-

ſals, und vom Chor; endlich von der Mythologie als dem Stoffe der tragiſchen Dichtung. Dann charakteriſieren wir an den drei noch vorhandenen Tragikern die verſchiedenen Stile, d. h. die nothwendigen Epochen in der Geſchichte der tragiſchen Kunſt.

# Vierte Vorlesung.

Bau und Einrichtung der Schaubühne bei den Griechen. Ihre Schauspielkunst. Gebrauch der Masken. Falsche Vergleichung der alten Tragödie mit der Oper. Tragische Lyrik.

Unter der Benennung Theater denkt man sich natürlich das, was bei uns diesen Namen führt, und doch kann nichts in seinem ganzen Bau verschiedener von unserm Theater sein, als das griechische; und wenn man bei Lesung der griechischen Stücke unsre Scene in Gedanken hat, und sie darauf überträgt, so muß man sie schon deswegen in einem ganz falschen Lichte betrachten.

Die mathematisch genaue Hauptstelle darüber findet sich bei'm Vitruvius, der auch die wichtigen Unterschiede des griechischen und römischen Theaters bestimmt angiebt. Aber diese und andre Angaben alter Autoren sind von Architekten, welche die classischen Sprachen nicht kannten, verkehrt ausgelegt worden; und wiederum sind die Philologen, welche von Architektur nichts wußten, in große Irrthümer gerathen. Ein merkwürdiges Beispiel solcher Mißverständnisse ist das sogenannte antike Theater des Palladio zu Vicenza. Freilich war Herculanum damals noch nicht aufgegraben, und die Ruinen der alten Theater sind schwer zu verstehen, wenn

man kein vollständiges gesehen hat. Es fehlt den alten Dramatikern daher noch sehr an der Art von Auslegung, welche die scenische Anordnung betrifft. Bei manchen Tragödien glaube ich darüber ziemlich im Klaren zu sein, andre bieten nicht leicht aufzulösende Schwierigkeiten dar. Am schwersten fällt es aber, sich die Aufführung der Stücke des Aristophanes anschaulich vorzustellen: der sinnreiche Dichter wird seine seltsamen Erfindungen auf eine eben so gewagte und überraschende Art vor die Augen der Zuschauer gebracht haben. Selbst Barthelemy's Beschreibung der griechischen Bühne ist ziemlich verworren, und der hinzugefügte Grundriß beträchtlich unrichtig; wo er die Aufführung der Stücke angeben will, wie bei der Antigone und dem Ajax, geräth er vollends auf Irrwege. Um so weniger wird das Folgende überflüßig scheinen.

Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauspiele wurden immer am hellen Tage und unter freiem Himmel aufgeführt. Bei den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich ist bei den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Uns scheint jene Einrichtung sehr unbequem: allein die Griechen waren ein gar nicht weichlich gewöhntes Volk; alsdann dürfen wir auch das schöne Klima nicht vergeßen. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen, und die Zuschauer fanden Schutz in den Säulengängen, die rings herum hinter ihren Sitzen angebracht waren; sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze Heiterkeit eines religiösen Volksfestes, dergleichen ja die Schauspiele waren, hätte zerstört werden sollen. Die Scene selbst zu schließen,

und Götter und Heroen in dunkle mühsam erleuchtete Kammern einzukerkern, würde ihnen noch widersprechender vorgekommen sein. Eine Handlung, welche die Verwandtschaft mit dem Himmel so herrlich beglaubigte, mußte auch unter freiem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter, vorgehn, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern mit Leiden ringenden Mannes ein würdiges Schauspiel ist. Mit dem vermeintlichen großen Ungemach, welches nach der Behauptung mancher neueren Kritiker hieraus für die Dichter erwuchs, daß sie genöthigt waren, den Schauplatz ihrer Stücke immer vor die Häuser hinaus zu verlegen und deshalb manche Unschicklichkeiten zu begehen, hat es, in Absicht auf die Tragödie und die ältere Komödie wenigstens, nicht so viel auf sich. Denn die Griechen lebten, wie wir es noch heutzutage an andern südlichen Völkern sehen, weit mehr in freier Luft als wir, und verrichteten daher manches auf offenen Plätzen, was bei uns in den Häusern zu geschehen pflegt. Dann stellte ja das Theater nicht eben die Straße, sondern einen noch zu dem Hause gehörigen Vorplatz vor, auf welchem auch der Altar stand, worauf den Schutzgöttern geopfert ward. Hier durften also allerdings die bei den Griechen so eingezogen lebenden Frauen, selbst die unverheirateten erscheinen. Auch war es ihnen nicht unmöglich, dem Zuschauer eine Aussicht in das Innre der Häuser zu eröffnen: dieß geschah, wie wir sogleich sehen werden, durch die Exostra.

Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Oeffentlichkeit nach dem republicanischen Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dieß bedeutete die Gegenwart des Chores, dessen Anwesenheit bei manchem, was als Geheimniß verhandelt wird, man eben-

falls nach dort ungültigen Schicklichkeiten beurtheilt und getadelt hat.

Die Theater der Alten waren, in Vergleich mit der Kleinheit der unsrigen nach einem kolossalen Maßstabe entworfen; theils um das gesammte Volk nebst den zu den Festen herbeiströmenden Fremden fassen zu können; theils paßte sich dieß auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zugesehen werden durfte. Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbzirkel der Orchestra (was wir Parterre nennen), rückwärts hinauf erhoben, so daß fast Alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme, und in der Erhöhung der Figuren vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Vitruv erwähnt auch im Gebäude vertheilte Schallgefäße, worüber die Ausleger sehr uneinig gewesen sind. Ueberhaupt darf man annehmen, daß die Theater der Alten nach vortrefflichen akustischen Grundsätzen gebaut waren.

Die unterste Stufe der Sitzreihen war durch eine Einfaßungsmauer von der Orchestra getrennt, und beträchtlich darüber erhoben. In gleicher Höhe lag ihnen die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreiß der Orchestra blieb von Zuschauern leer, und hatte eine andre Bestimmung. Bei den Römern war es anders, allein auf ihre theatralische Einrichtung nehmen wir hier keine Rücksicht.

Die Bühne lief mit dem Durchmeßer der Orchestra parallel und erstreckte sich von einem Ende desselben bis zum andern. Sie bildete einen im Verhältniß zu dem eben

bestimmten Längenmaße ziemlich schmalen Streif. Dieser hieß das Logeum, auf Lateinisch pulpitum, und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte gieng die Scene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Länge. Der davon umfaßte Raum hieß das Proscenium. Der vordere Rand des Logeums gegen die Orchestra hinunter war mit kleinen Bildsäulen in Blenden und mit Halbsäulchen oder Pilastern verziert. Die ganze Bühne ruhte auf einem über dem steinernen Grundbau errichteten Balken- und Bretter-Gerüste. Auch die Umgebung der Bühne nebst den für die Maschinerie erforderlichen Räumen bestand aus Zimmerwerk. Der den Sitzen der Zuschauer gegenüber liegende Theil des Gebäudes erhob sich mindestens bis zu gleicher Höhe mit den obersten Stufen.

Die Decoration war so eingerichtet, daß der nahe liegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm, und die Aussichten in die Ferne zu beiden Seiten angebracht waren, da man es bei uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dieß hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Pallast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freie Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste, u. s. w. Die Seitendecorationen waren aus aufrecht stehenden Dreiecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Axe drehten, und auf diese Art Verwandlungen der Scene bewerkstelligen konnten. Nach einer Anmerkung des Servius zum Virgil geschah die Verwandlung der Scene theils durch Umdrehen, theils durch Wegziehen. Jenes gilt von den Seitendecorationen, dieses von der mittleren des Hintergrundes. Es öffnete sich nämlich die Bretterwand in der Mitte, verschwand zu beiden

Seiten, und ließ ein inneres neues Gemälde erblicken. Doch wurden nicht immer alle Theile der Scene zugleich verwandelt. Bei der hinteren Decoration war vermuthlich manches körperlich ausgeführt, was bei uns gemalt wird. Stellte sie einen Pallast oder Tempel vor, so befand sich auf dem Proscenium noch ein Altar, der bei der Aufführung der Stücke zu mancherlei Gebrauch diente.

Die Decoration war in den meisten Fällen architektonisch, oft aber auch wahre Landschaftmalerei, wie im Prometheus, wo sie einen Felsen am Ufer des Oceans, oder im Philoktet, wo sie die wüste Insel Lemnos und den Berg mit seiner Höhle vorstellte. Aus einer Stelle des Plato erhellet, daß die Griechen es in den Täuschungen der theatralischen Perspective viel weiter gebracht hatten, als man ihnen nach einigen in Herculanum aufgegrabenen flüchtig entworfenen oder auch geflißentlich phantastischen Landschaften hat zugestehen wollen.

An der Hinterwand der Scene war ein großer Haupteingang und zwei Nebeneingänge befindlich. Nach den Angaben hat man schon daran sehen können, ob der Schauspieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu spielen hatte, daß er in jenem Falle durch den mittleren, in diesem durch einen der Seiteneingänge hereinkam. Allein dieß muß mit Unterscheidung verstanden werden, daß es sich nach der Anordnung der Stücke gerichtet haben wird. Da die Hinterdecoration häufig ein Pallast war, in welchem die königlichen Hauptpersonen wohnten, so kamen diese natürlich durch die große Thür, da Bediente hingegen in Nebengebäuden wohnten. Außer den drei Eingängen, die den Zuschauern gerade gegenüber lagen und an einer architektonischen Decoration zu eigentlichen Thüren wurden, gab es noch vier Seiteneingänge,

die der Name von Thüren nicht mehr paßt: zwei auf Bühne, nämlich rechts und links an den inneren Ecken Proſceniums; und zwei eben ſo, jedoch weiter entfernt nd an der Orcheſtra. Die letzten waren zwar eigentlich den Chor beſtimmt, wurden aber nicht ſelten auch von Schauſpielern benutzt, die alsdann auf einer Seite der peltreppe, welche von der Mitte des Logeums in die eſtra führte, zur Bühne hinaufſtiegen. Der Eintritt der Rechten oder Linken bezeichnete ſchon den Ort, von r die Perſonen als kommend gedacht werden ſollten. der Lage der unteren Eingänge muß man ſich manche le in den alten Dramen erklären, wo die in der Mitte nden Perſonen lange zuvor jemand kommen ſehen, ehe ch ihnen nähert.

Unter den Sitzen der Zuſchauer war irgendwo eine ge angebracht, welche die charoniſche hieß, und wodurch, Zuſchauern unbemerkt, die Schatten Abgeſchiedener in Orcheſtra heraufkamen, die ſich dann durch den Aufgang die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeums te zuweilen das Ufer des Meeres vorſtellen. Ueberhaupt ten die Griechen was jenſeits der ſceniſchen Decoration dennoch für ſie zu benutzen und mitſpielen zu laßen. zweifle ich nicht, daß in den Eumeniden die Zuſchauer nal als verſammeltes gegenwärtiges Volk angeredet wor- einmal von der Pythia, wie ſie die Hellenen auffordert, zu Befragung des Orakels zu melden; das andre Mal, Pallas durch den Herold bei dem zu haltenden Gericht le gebieten läßt. So wurden die häufigen Anreden an Himmel unſtreitig gegen den wirklichen Himmel gerich- und wenn Elektra beim erſten Hervortreten ausruft: helliges Licht und der Erde gleich verbreitete Luft!“

so hat sie sich vielleicht gegen die eben aufgehende Sonne gewandt. Dieß ganze Verfahren ist sehr zu loben; neuere Kunstrichter möchten zwar die Vermischung des Wirklichen und Nachgeahmten tadeln, als der Täuschung nachtheilig, allein sie mißverstehen das Wesen der Täuschung, in so fern eine künstlerische Darstellung sie bezwecken wollen kann. Soll ein Gemälde eigentlich täuschen, d. h. das Gesicht betrügen als wirklich, so muß man seine Gränzen nicht sehen, sondern es durch irgend eine Oeffnung erblicken; der Rahmen erklärt es gleich für ein Gemälde. Bei der scenischen Verzierung ist es nun unvermeidlich, eine dem Rahmen ähnliche Veranstaltung anzubringen, nämlich eine architektonische Einfaßung. Es ist also weit beßer, dieß nicht verkleiden zu wollen, sondern mit Verzichtleistung auf jene Art von Täuschung, wo es sonst Vortheil bringt, über die Gränzen des Verzierten eingestandener Weise hinauszugehen. Ueberhaupt war es griechischer Grundsatz, von allem auf der Bühne Nachgebildeten entweder eine gründliche Darstellung zu verlangen, oder, wo diese nicht möglich war, sich mit bloß symbolischen Andeutungen zu begnügen.

Das Maschinenwerk, um Götter in der Luft herabschweben zu laßen oder Menschen von der Erde zu entrücken, war hinter den Wänden zu beiden Seiten der Scene angebracht, und also den Augen der Zuschauer entzogen. Schon Aeschylus machte einen großen Gebrauch davon, da er im Prometheus nicht bloß den Oceanus auf einem Greif durch die Luft ankommen läßt, sondern den ganzen Chor der Oceaniden, der doch wenigstens aus funfzehn Personen bestanden haben wird, in einem geflügelten Wagen herbeischafft. Auch Versenkungen gab es auf der Bühne, Veranstaltungen zu Donner und Blitz, zum scheinbaren Einsturz oder Brande eines Hauses, und mehr dergleichen.

Der Hinterwand der Scene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgesetzt werden, wenn man einen Thurm mit weiter Aussicht oder sonst etwas der Art vorstellen wollte. Hinter dem großen Mittel-Eingang konnte die Exostra angeschoben werden, eine Maschine, welche nach innen einen Halbkreiß bildend und oben bedeckt, den Zuschauern die darin enthaltenen Gegenstände als im Hause befindlich zeigte. Dieß wurde zu großen Theaterstreichen benutzt, wie wir es an dem Beispiele vieler Stücke sehen. Natürlich blieb dann die Flügelthür des Eingangs offen, oder der ihn bedeckende Vorhang war aufgezogen.

Ein Vorhang der Scene, der aber, wie man aus einer Beschreibung Ovids deutlich sieht, nicht herabgelaßen, sondern von unten heraufgezogen wurde, wird sowohl von griechischen als römischen Schriftstellern erwähnt; die lateinische Benennung (aulaeum) ist sogar aus dem Griechischen entlehnt. Indessen vermuthe ich doch, daß der Vorhang auf der attischen Bühne nicht gleich vom Anfange üblich gewesen sei. In den Stücken des Aeschylus und Sophokles ist offenbar bei deren Eröffnung der Schauplatz leer, wie er es am Schluße wieder wird. Die sonstigen Vorbereitungen zu der jedesmal passenden Decoration konnten beendigt sein, ehe der Eintritt in das Theater geöffnet wurde. In manchen Stücken des Euripides hingegen, vielleicht auch im Oedipus Tyrannus, ist die Bühne sogleich bevölkert, und zeigt eine stehende Gruppe, welche nicht erst vor den Augen der Zuschauer gebildet werden konnte. Es versteht sich, daß nur das verhältnißmäßig kleine Proscenium, und nicht das Logeum, durch den Vorhang gedeckt wurde. Dieser verschwand durch eine in dem Bretterboden zwischen beiden offen gelaßene Ritze, während er unten um eine Welle aufgerollt wurde.

Der Chor hatte seine Eingänge unten an der Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war, und in welcher er hin und her gehend während der Chorgesänge seinen feierlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra, der Mitte der Scene gegenüber, stand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, eben so hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chores, wenn er nicht sang, sondern theilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorführer stellte sich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu sehen, was auf der Bühne vorgieng, und mit den dort befindlichen Personen zu reden. Denn der Chorgesang war zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur Einer statt aller Uebrigen das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag eben am Centrum des ganzen Baues, alle Vermessungen giengen von da aus, und der Halbkreiß der Sitze für die Zuschauer ward aus diesem Punkte beschrieben. Es war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der idealische Stellvertreter der Zuschauer war, gerade da seinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zusammenliefen.

Was die tragische Mimik der Alten betrifft, so war sie ganz idealisch und rhythmisch, und muß aus diesem Gesichtspunkte beurtheilt werden. Idealisch, d. h. sie war vor allem auf die höchste Würde und Anmuth gerichtet; rhythmisch: das Geberdenspiel und die Biegungen der Stimme waren feierlicher abgemeßen, als sie es in der Wirklichkeit sind. Gerade wie die bildende Kunst der Griechen mit gleichsam wißenschaftlicher Strenge von dem allgemeinsten Begriffe ausgieng, diesen zu verschiedenen immer noch allgemeinen Charaktern ausbildete, welche sie erst allmälich mit lebendigem Reiz bekleidete, so daß das Individuelle durchaus das letzte

war, wozu sie herabsank: so gieng auch die Mimik zuvörderst auf die Idee (die Personen mit heroischer Größe, übermenschlicher Würde, und idealischer Schönheit erscheinen zu laßen), dann auf den Charakter, und endlich auf die Leidenschaft, welche also in der Collision nachstehen mußte. Sie wollten lieber an der Lebendigkeit der Darstellung einbüßen als an der Schönheit; wir machen es gerade umgekehrt. Der Gebrauch der Masken, der uns befremdet, war diesem Streben zufolge nicht bloß zu rechtfertigen, sondern durchaus wesentlich; und weit entfernt, daß er ein Nothbehelf gewesen wäre, hätten es die Griechen unfehlbar mit Wahrheit für einen Nothbehelf erklärt, einen Schauspieler mit gemeinen, unedlen, auf jeden Fall mit allzu individuellen Zügen einen Apoll oder Hercules darstellen zu laßen; ja dieß hätte ihnen für eine wahre Entweihung gegolten. Wie wenig vermag selbst der im Mienenspiel geübteste Schauspieler den Charakter seiner Züge zu verändern! Und dieß hat doch auf den Ausdruck der Leidenschaft einen nachtheiligen Einfluß, da alle Leidenschaft vom Charakter eine besondere Färbung erhält. Man hat auch nicht nöthig, zu der Vermuthung seine Zuflucht zu nehmen, als hätten sie die Masken in den verschiedenen Scenen gewechselt, um ein traurigeres oder fröhlicheres Gesicht zu zeigen. Dieß würde doch nicht hingereicht haben, da die Leidenschaften oft in derselben Scene wechseln. Eine Vermuthung nenne ich es, wiewohl Barthelemy im Anacharsis es als ausgemacht voraussetzt. Er führt keine Beweisstelle an, und ich entsinne mich eben auch keiner. Jene modernen Kunstbeurtheiler möchten also nur noch die lächerliche Annahme von Masken mit zwei ungleichen Hälften hinzufügen, welche zu beiden Seiten verschiedene Mienen gezeigt, und nach Befinden der Umstände

den Zuschauern bald so bald so hätten zugekehrt werden können.

Voltaire, in seiner der Semiramis vorangeschickten Abhandlung über das Trauerspiel der Alten und Neueren, ist in der That so weit gegangen. Unter einer Menge vermeinter Mißstände, die er zusammenhäuft, um die Bewunderer der antiken Tragödie zu widerlegen, führt er auch diesen an: Aucune nation (außer den Griechen nämlich) ne fait paraître ses acteurs sur des espèces d'échasses, le visage couvert d'un masque, qui exprime la douleur d'un côté et la joye de l'autre. Bei der gewissenhaften Nachforschung, auf welche Zeugnisse sich eine so dreist ausgesprochene, allen Glauben übersteigende Angabe gründen möchte, finde ich durchaus nichts als eine Stelle des Quintilian (lib. XI. cap. 3.), und eine noch unbestimmtere Andeutung des Platonius. (S. Aristoph. ed. Küster. prolegom. p. X.). Beide Stellen beziehen sich bloß auf die neuere Komödie, und geben nur an, daß in einigen Rollen die Augenbrauen ungleich gewesen. In welcher Absicht dieß stattgefunden haben mag, darüber werde ich weiter unten bei der neueren griechischen Komödie noch ein Wort sagen. Voltaire bleibt dennoch ohne Entschuldigung, da die Erwähnung des Kothurns keinen Zweifel übrig läßt, daß er von den tragischen Masken hat sprechen wollen. Auch hatte wohl schwerlich sein Irrthum einen so gelehrten Ursprung. Es dürfte bei Voltaire in den meisten Fällen eine unersprießliche Mühe sein, den Quellen seiner Unwißenheit nachzuspüren. Jene ganze Beschreibung der griechischen Tragödie, so wie die des Kothurns insbesondre, ist des Alterthumskenners würdig, der sich rühmt (in der Abhandlung über das Trauerspiel, vor seinem Brutus) den römischen Senat in rothen Mänteln auf die

Bühne gebracht zu haben. Alſo läßt ſich nicht bezweifeln, wie tadelhaft es immerhin ſcheinen möge, daß das Geſicht von Anfang bis zu Ende in derſelben Verfaßung blieb, wie wir ſie an den in Stein gehauenen antiken Maſken ſehen können. Für den Ausdruck der Leidenſchaft blieben die Blicke, die Bewegungen der Arme und Hände, die Stellungen, endlich der Ton der Stimme übrig. Man beklagt den Verluſt des Mienenſpiels, ohne zu erwägen, daß es bei der großen Entfernung dennoch würde verloren gegangen ſein.

Davon iſt hier nicht die Frage, ob nicht ohne Maſken eine höhere abgeſonderte Ausbildung der Mimik ſtattfinden könne, was man gern bejahen mag. Zwar redet Cicero von der Bedeutſamkeit, Anmuth und Feinheit im Spiel des Roſcius, wie ein neuerer Kunſtkenner nur irgend an den Darſtellungen eines Garrick oder Schröder dieß alles entwickeln könnte. Allein ich will mich nicht auf dieſen durch ſeine Vortrefflichkeit zum Sprichwort gewordenen Schauſpieler berufen, weil aus einer Stelle Ciceros hervorgehet, daß er häufig ohne Maſke geſpielt, und daß ſeine Zeitgenoßen dieß vorgezogen. Ich zweifle, ob dieß je bei den Griechen geſchehen iſt. Derſelbe Schriftſteller erzählt aber, wie die Schauſpieler überhaupt, um zu vollkommner Reinheit und Biegſamkeit der Stimme zu gelangen, (und zwar nicht bloß der Singſtimme, ſonſt hätte das Beiſpiel dem Redner nicht taugen können) ſich anhaltend ſolchen Uebungen unterzogen, welche unſern heutigen Schauſpielern, ſelbſt den franzöſiſchen, die noch am meiſten Schule haben, eine unerhörte Zumuthung dünken würden. Für die Darlegung mimiſcher Künſtler-Fertigkeit für ſich allein ohne den Vortrag der Worte haben die Alten wohl durch ihre Pantomimen in einer den

laufenen Wangen der Tyro, von den Mißhandlungen ihrer Stiefmutter. Freilich mußte der Kopf durch die Maskenbekleidung etwas groß gegen die Höhe der Figur ausfallen; jedoch wurde dieß Mißverhältniß, bei den tragischen Schauspielern wenigstens, durch die Erhöhung des Kothurns wieder gehoben.

Die ganze Erscheinung der tragischen Figuren kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken. Man wird wohl thun, sich dabei die alte Sculptur gegenwärtig zu erhalten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, sich jene als belebte, bewegliche Statuen im großen Stil zu denken. Nur da die Sculptur so gern sich der Bekleidung entledigte, um die wesentlichere Schönheit des Körpers abzubilden, wird die scenische Plastik dem entgegengesetzten Grundsatze gefolgt sein, so viel möglich zu bekleiden; so wohl der Anständigkeit wegen, als weil die wirklichen Formen des Körpers nicht edel und schön genug gegen die des Gesichts gewesen wären. Man wird also auch diejenigen Gottheiten, welche die Sculptur immer ganz oder halb entkleidet bildet, in vollständiger Bekleidung haben auftreten laßen. Unter dieser wandte man aber mancherlei Mittel an, die Formen der Glieder auf die geschickteste Art scheinbar zu verstärken, und so in der künstlich vergrößerten Gestalt des Schauspielers das Ebenmaß herzustellen.

Die große Breite des Theaters im Verhältniß zu der geringen Tiefe mußte der Gruppierung der Figuren die einfache und einleuchtende Anordnung des Basreliefs geben. Wir ziehen auf der Bühne wie überall die mehr gedrängten, sich selbst zum Theil deckenden und in die Ferne fliehenden malerischen Gruppen vor; die Alten hingegen liebten die Verkürzungen so wenig, daß sie sogar in ihrer Malerei sie

meiſtens vermieden. Die Bewegungen begleiteten den Rhythmus der Declamation, und es wurde darin die höchſte Schönheit und Anmuth geſucht. Der poetiſchen Behandlung gemäß mußte in dem Spiel Ruhe ſein, und Alles in Maſſen gehalten werden, ſo, daß es eine Folge plaſtiſch feſtgehaltener Momente darbot, und der Schauſpieler vermuthlich nicht ſelten einige Zeit lang in derſelben Stellung unbeweglich verweilte. Doch darf man ja nicht denken, als ob die Griechen ſich deswegen mit einer kalten kraftloſen Darſtellung der Leidenſchaften begnügt hätten: dieß würde damit ſchlecht übereingeſtimmt haben, daß oft ganze Zeilen der Tragödien unarticulierten Ausrufen des Schmerzes gewidmet ſind, für die unſre heutigen Sprachen keine entſprechenden beſitzen.

Ich habe verſchiedentlich die Vermuthung geleſen, der Vortrag des Dialogs möchte unſerm heutigen Recitativ ähnlich geweſen ſein. Das Einzige, worauf ſich dieß gründen läßt, iſt, daß die griechiſche Sprache, ſo wie die ſüdlichen überhaupt, mit mehr muſikaliſchen Biegungen der Stimme, als unſre nordiſchen Sprachen, vorgetragen worden ſein muß. Sonſt aber, glaube ich, wird ihre tragiſche Declamation durchaus dem Recitativ unähnlich geweſen ſein: auf der einen Seite viel abgemeßener, auf der andern weit entfernt von deſſen gelehrten und künſtlichen Modulationen.

So wird auch auf die allgemeine Angabe hin, die alte Tragödie ſei mit Muſik und Tanz begleitet geweſen, noch oft die Vergleichung zwiſchen ihr und der Oper erneuert, welche doch die unpaſſendſte von der Welt iſt, und von gänzlicher Unbekanntſchaft mit dem Geiſte des klaſſiſchen Alterthumes zeugt. Jener Tanz, jene Muſik haben mit dem, was bei uns ſo heißt, nichts als den Namen gemein. In der Tra-

gödie war die Poesie die Hauptsache: alles Uebrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung, zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Mittel das Uebrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ertränkt. Die beste Vorschrift für einen Operntext ist daher, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen Künste ausgefüllt und gefärbt werden. Diese Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper. Welch eine Opernmusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen bloß rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel, in der Verwirrung des Ueberflußes liegt gerade der phantastische Zauber. Dieser würde durch Annäherung an die Strenge des antiken Geschmacks in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Costum, gestört werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem Uebrigen auch nicht zu dulden. Vielmehr passen sich für die Oper glänzende, mit Flitterputz überladene Trachten: dadurch werden so manche gerügte Unnatürlichkeiten, z. B. daß die Helden in der höchsten Verzweifelung mit Coloraturen und Trillern abgehen, wieder gehoben. Es sind keine wirklichen Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, daß die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren; es kommt bloß darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offene Vocale und lebhafte Accente für das Recitativ hat. Man würde also eben so Unrecht haben, wenn man die Oper der Einfachheit der

griechiſchen Tragödie annähern wollte, als es verkehrt iſt, dieſe mit jener zu vergleichen.

Bei der ſyllabiſchen Compoſition, die, damals wenigſtens, in der griechiſchen Muſik durchgängig galt, hat der feierliche Chorgeſang, deſſen Anmuth wir uns an manchen, beſonders gottesdienſtlichen, ſo kunſtlos ſcheinenden Nationalgeſängen einigermaßen vorſtellen können, ohne andre Begleitung von Inſtrumenten als die einer einzigen Flöte, gewiß die Deutlichkeit der Worte nicht im mindeſten verdunkelt. Denn die Chöre und die lyriſchen Geſänge überhaupt ſind der ſchwerverſtändlichſte Theil der alten Tragödie, und mußten es auch für die mitlebenden Zuhörer ſein. Es kommen darin die verſchlungenſten Wortfügungen, die fremdeſten Ausdrücke, die kühnſten Bilder und Anſpielungen vor. Wie ſollten die Dichter eine ſo auserleſene Kunſt daran verſchwendet haben, wenn ſie doch beim Vortrage hätte verloren gehen müßen? Solche Zweckloſigkeit der Auszierung lag gar nicht in der griechiſchen Sinnesart.

In den Silbenmaßen ihrer Trauerſpiele herrſcht überhaupt eine ſehr ausgebildete Geſetzmäßigkeit, aber keineswegs eine ſteife ſymmetriſche Einförmigkeit. Außer der unendlichen Mannichfaltigkeit der lyriſchen Strophen, welche der Dichter jedesmal beſonders erfand, haben ſie noch ein Silbenmaß, um den Uebergang der Gemüthsſtimmung aus dem Dialog zum Lyriſchen anzudeuten, die Anapäſte; zwei für den Dialog ſelbſt, wovon das eine, bei weitem am meiſten gebrauchte, der jambiſche Trimeter, das gehaltene Anſtreben der Handlung, das andere, der trochäiſche Tetrameter, raſche Leidenſchaftlichkeit ausdrückt. Es würde uns zu weit in die Tiefen der Metrik abführen, hier auf die Beſchaffenheit und Bedeutung dieſer Silbenmaße näher einzugehn. Ich habe

dieß nur deswegen bemerken wollen, weil man so viel von der Einfachheit der alten Tragödie spricht, welche auch in der Anlage des Ganzen, wenigstens bei den zwei älteren Dichtern, stattfindet; in der Ausführung aber wurde die reichste Mannichfaltigkeit poetischen Schmuckes aufgewandt. Es versteht sich, daß zur Kunst des Schauspielers die genaueste Richtigkeit im Vortrage der Versarten gehörte, da wir wißen, daß die Feinheit des griechischen Ohres selbst an Rednern die verletzte Quantität einer Silbe rügte.

# Fünfte Vorlesung.

Wesen der griechischen Tragödie. Idealität der Darstellung. Idee des Schicksals. Grund des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen. Bedeutung des Chores. Mythologie als Stoff der griechischen Tragödie. Vergleichung mit der Plastik.

Wir kommen nun auf das Wesen der griechischen Tragödie selbst. Man stimmt dahin überein, die Darstellung in ihr sei idealisch. Dieß ist nicht so zu verstehen, als wären die darin eingeführten Personen insgesammt sittlich vollkommen. Wie sollte unter solchen ein Widerstreit stattfinden, den doch die Verwickelung des Dramas erfordert? Es werden Schwächen, Fehler, ja Verbrechen an ihnen geschildert, aber überall sind ihre Sitten über die Wirklichkeit hinaus geadelt, und jeder Person ist so viel Würde und Größe verliehen, als ihr Antheil an der Handlung es nur irgend gestattet. Dieß ist aber noch nicht Alles. Das Idealische in der Darstellung beruht besonders darauf, daß sie in eine höhere Sphäre versetzt sind. Die tragische Poesie wollte das Abbild der Menschheit, welches sie uns aufstellt, ganz von dem Boden der Natur lostrennen, woran der Mensch in der Wirklichkeit gefesselt ist, wie ein an die Scholle gebundner Leibeigner. Wie mochte sie dieß bewerkstelligen? Sollte sie

es frei in der Luft ſchweben laßen? Dazu müßte ſie es von dem Geſetz der Schwere losſprechen, ihm allen irdiſchen Stoff, und ſomit auch den körperlichen Gehalt entziehen. Sehr oft iſt das, was man in der Kunſt als Idealität preiſt, nichts andres: es werden dadurch nur luftige verfliegende Schattenbilder hervorgebracht, die keine dauernde Einprägung in das Gemüth bewirken können. Den Griechen aber gelang es, Idealität und Realität, oder, ohne Schulbenennung, übermenſchliche Hoheit und menſchliche Wahrheit, in der Kunſt auf das vollkommenſte zu vereinigen, und der Erſcheinung einer Idee nachdrückliche Körperlichkeit zu geben. Nicht haltungslos im leeren Raume ließen ſie ihre Gebilde umherflattern, ſondern ſie ſtellten die Statue der Menſchheit auf die ewige unerſchütterliche Baſis der ſittlichen Freiheit; und damit ſie ohne Wanken feſt darauf ſtehen möchte, drückte ihr eignes Gewicht, da ſie aus Stein oder Erz, einer gediegeneren Maſſe gebildet war, als die lebenden Menſchengeſtalten, ſie darauf herab, und ſie war eben durch ihre Erhöhung und Pracht dem Geſetz der Schwere nur deſto entſchiedener unterworfen.

Innere Freiheit und äußere Nothwendigkeit, dieß ſind die beiden Pole der tragiſchen Welt. Jede dieſer Ideen wird erſt durch den Gegenſatz der andern zur vollen Erſcheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbſtbeſtimmung den Menſchen über die unumſchränkte Herrſchaft des Triebes, des angebornen Inſtinktes erhebt, ihn mit einem Worte von der Vormundſchaft der Natur losſpricht, ſo kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen ſoll, keine bloße Natur-Nothwendigkeit ſein, ſondern ſie muß jenſeits der ſinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich ſtellt ſie ſich als die unergründliche Macht des Schickſals dar. Deshalb geht ſie auch über die Götterwelt hinaus:

denn die griechischen Götter sind bloße Naturmächte; und wiewohl unermeßlich viel höher als der sterbliche Mensch, stehen sie doch dem Unendlichen gegenüber auf der gleichen Stufe mit ihm. Dieß bestimmt die ganz verschiedne Art, wie sie vom Homer und den Tragikern eingeführt werden. Dort erscheinen sie mit zufälliger Willkür, und können dem epischen Gedichte nichts höheres ertheilen, als den Reiz des Wunderbaren. In der Tragödie hingegen treten sie auf, entweder als Diener des Schicksals und vermittelnde Ausführer seiner Beschlüße; oder die Götter bewähren sich selbst erst durch freies Handeln als göttlich, und sind in ähnlichen Kämpfen, wie der Mensch, mit dem Verhängniß begriffen.

Dieß ist das Wesen des Tragischen im Sinne der Alten. Wir sind gewohnt, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und es ist gewiß, daß die Tragödie dergleichen vorzugsweise wählt, wiewohl keineswegs ein trauriger Ausgang unumgänglich nöthig ist, und mehrere alte Tragödien, z. B. die Eumeniden, der Philoktetes, gewissermaßen auch der Oedipus zu Kolonos, so viele Stücke des Euripides nicht zu erwähnen, fröhlich und aufheiternd endigen.

Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände, welche den Wünschen und Bedürfnissen unsrer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen? Diese schon oben berührte Frage ist häufig aufgeworfen und meistens nicht sonderlich befriedigend aufgelöst worden. Einige haben gesagt, das Vergnügen an solchen Vorstellungen rühre von der Vergleichung unsers ruhigen und sichern Zustandes mit den durch Leidenschaften verursachten Stürmen und Verwirrungen her. Aber wenn man lebhaft an den tragischen Personen Theil nimmt, so vergißt man sich selbst darüber; und denkt man an sich, so ist es ein Zeichen, daß man nur schwachen Antheil nimmt,

und das Trauerſpiel ſeine Wirkung verfehlt. Andre haben es in dem Gefühl der ſittlichen Beſſerung geſucht, welche durch den Anblick der gehandhabten poetiſchen Gerechtigkeit, der Belohnung der Guten und der Beſtrafung der Böſen, in uns bewirkt werde. Allein derjenige, für den der Anblick ſolcher abſchreckenden Beiſpiele in der That heilſam wäre, würde dadurch eine niedrige, von ächter Sittlichkeit weit abſtehende Geſinnung in ſich gewahr werden, und vielmehr Demüthigung als Erhebung des Gemüths empfinden. Ueberdieß iſt die poetiſche Gerechtigkeit gar nicht zum Weſen einer guten Tragödie unerläßlich; dieſe darf mit dem Leiden des Rechtſchaffenen und dem Triumph des Laſterhaften ſchließen, wenn nur durch das Bewußtſein und die Ausſicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergeſtellt wird. Wenig gebeſſert iſt man, wenn man mit Ariſtoteles ſagen will, die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleiden und Schrecken die Leidenſchaften zu reinigen. Fürs erſte haben die Ausleger durchaus nicht über den Sinn dieſes Satzes einig werden können, und zu den gezwungenſten Erklärungen ihre Zuflucht genommen. Man ſehe darüber Leſſings Dramaturgie. Leſſing bringt eine neue Erklärung vor, und meint in Ariſtoteles einen poetiſchen Euklides zu finden. Allein mathematiſche Demonſtrationen ſind keinem Mißverſtändniß unterworfen, und der Begriff geometriſcher Evidenz dürfte wohl auf die Theorie der ſchönen Künſte gar nicht anwendbar ſein. Geſetzt aber auch, die Tragödie bewirkte dieſe moraliſche Heilcur in uns, ſo thut ſie es durch ſchmerzliche Empfindungen, Schrecken und Mitleid, und es wäre alſo noch immer nicht erklärt, wie wir jene Wirkungen ſogleich mit Wohlgefallen ſpüren ſollten.

Noch Andere haben ſich begnügt zu ſagen, was uns

zu tragiſchen Darſtellungen hinzieht, ſei das Bedürfniß heftiger Erſchütterungen, um uns aus der Dumpfheit des alltäglichen Lebens zu reißen. Dieß Bedürfniß iſt vorhanden, ich habe es anerkannt, als ich vom Reiz des Schauſpiels überhaupt redete; es hat den Thiergefechten, bei den Römern ſogar den Fechterſpielen ihren Urſprung gegeben. Aber ſollten wir, weniger verhärtet, und zu zarteren Rührungen geneigt, Halbgötter und Helden in die blutige Arena der tragiſchen Bühne herabſteigen zu ſehen verlangen, wie verworfene Gladiatoren, nur um unſre Nerven durch den Anblick ihrer Leiden zu erſchüttern? Nein, es iſt nicht der Anblick des Leidens, was den Reiz eines Trauerſpiels ausmacht, oder der Spiele des Circus, oder ſelbſt der Thiergefechte. In dieſen ſieht man Gewandtheit, Stärke und Muth ſich entwickeln, lauter Eigenſchaften, die geiſtigen und ſittlichen Fähigkeiten des Menſchen verwandt ſind. Was in einem ſchönen Trauerſpiel aus unſrer Theilnahme an den dargeſtellten gewaltſamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewiſſe Befriedigung hervorgehen läßt, iſt entweder das Gefühl der Würde der menſchlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem ſcheinbar unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt, und geheimnißvoll darin offenbart, oder beides zuſammen.

Die wahre Urſache alſo, warum die tragiſche Darſtellung auch das Herbeſte nicht ſcheuen darf, iſt, daß eine geiſtige und unſichtbare Kraft nur durch den Widerſtand gemeßen werden kann, welchen ſie in einer äußerlichen und ſinnlich zu ermeßenden Gewalt leiſtet. Die ſittliche Freiheit des Menſchen kann ſich daher nur im Widerſtreit mit den ſinnlichen Trieben offenbaren: ſo lang keine höhere Anforderung an ſie ergeht, dieſen entgegen zu handeln, ſchlummert ſie entweder

wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampf bewährt sich das Sittliche, und wenn denn der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sei es diese, daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Dasein für nichts zu achten sei; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müßen.

Ueber alles, was diesen Punkt betrifft, darf ich auf den Abschnitt vom Erhabenen in Kants Kritik der Urtheilskraft verweisen, welchem, um ganz vortrefflich zu sein, nichts fehlt, als eine bestimmtere Rücksicht auf die Tragödie der Alten, die diesem Philosophen aber nicht sonderlich bekannt gewesen zu sein scheint.

Ich komme auf eine andre Eigenheit, welche die alte Tragödie von der unsrigen unterscheidet: den Chor. Wir müßen ihn begreifen als den personificierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters, als des Sprechers der gesammten Menschheit. Dieß ist seine allgemeine poetisch gültige Bedeutung, welche uns hier allein angeht, und der es keinen Eintrag thut, daß der Chor eine örtliche Veranlaßung in den Festlichkeiten des Bacchus hatte, und bei den Griechen auch immer eine besondere nationale Bedeutung behielt. Nämlich, wie schon oben bemerkt worden, bei ihrem republikanischen Geiste gehörte für sie zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Oeffentlichkeit. Da sie nun mit ihren Dichtungen in das heroische Zeitalter zurückgiengen, wo noch die monarchische Verfaßung galt, so republikanisierten sie gewissermaßen jene Heldenfamilien dadurch, daß sie bei ihren Verhandlungen entweder Aelteste

aus dem Volk, oder andere Personen, die etwas Aehnliches vorstellen konnten, gegenwärtig sein ließen. Freilich war diese Oeffentlichkeit den Sitten des Heldenalters, wie wir sie aus dem Homer kennen lernen, nicht eben angemeßen; allein die dramatische Poesie behandelte sowohl das Costum als die Mythologie überhaupt mit selbständiger und selbstbewußter Freiheit.

Auf diese Art wurde nun die Einführung des Chores bewerkstelligt, welche sich, da das Ganze den Schein der Wirklichkeit haben sollte, den jedesmaligen Bedingungen der dargestellten Geschichte fügen mußte. Was er auch in dem einzelnen Stücke Besondres sein und thun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Theilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisierte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.

Die neueren Kunstrichter haben immer nicht gewußt, was sie aus dem Chore machen sollten, und dieß ist um so weniger zu verwundern, da schon Aristoteles keine befriedigenden Aufschlüße darüber giebt. Beßer schildert Horaz das Amt des Chores, indem er ihm eine allgemeine Stimme sittlicher Theilnahme, Belehrung und Warnung zuschreibt. Jene Kunstrichter glaubten zum Theil, dessen Hauptzweck sei, den Schauplatz niemals leer zu laßen, da er sich doch eigentlich gar nicht auf der Scene befand; oder sie tadelten ihn, als eine überflüßige und lästige Begleitung, stießen sich an die vermeinte Unschicklichkeit, daß so manches Geheime in Gegenwart einer beträchtlichen Menschenmasse verhandelt wird;

sie sahen dieß als den vornehmsten Grund von der meistens beobachteten Einheit des Ortes an, indem der Dichter ihn nicht verändern konnte, ohne den Chor erst wegzuschaffen, wozu er doch einen Vorwand haben mußte; endlich glaubten sie, der Chor sei nur so zufällig vom ersten Ursprunge der Tragödie her geblieben, und da sich leicht bemerken läßt, daß die Chorgesänge bei dem jüngsten tragischen Dichter, den wir haben, dem Euripides, oft sehr wenig mit dem Inhalte des Stücks zusammenhängen, und zu einem episodischen Zierrat werden, so meinen sie wohl gar, die Griechen hätten nur einen Schritt weiter in der dramatischen Kunst zu thun gehabt, um ihn ganz wegzuwerfen. Um diese oberflächlichen Meinungen zu widerlegen, würde die Thatsache hinreichen, daß Sophokles in Prosa über den Chor geschrieben hat, also, weit entfernt blindlings nach dem Herkommen zu handeln, als ein denkender Künstler von seinem Thun Rechenschaft abzulegen wußte.

Neuere Dichter, und zwar vom ersten Range, haben seit Wiederbelebung des Studiums der Alten häufig versucht, den Chor in ihren Stücken anzubringen, meistens ohne einen rechten, und besonders ohne einen lebendigen Begriff von seiner Bestimmung. Aber wir haben keinen angemeßenen Gesang und Tanz, wir haben auch bei der Verfaßung unserer Bühne keinen schicklichen Platz für ihn, und es wird daher schwerlich gelingen, ihn je einheimisch unter uns zu machen.

Ueberhaupt möchte wohl die griechische Tragödie in ganz unveränderter Gestalt für unsre heutigen Theater immer eine ausländische Pflanze bleiben, der man kaum im Treibhause gelehrter Kunstübung und Kunstbeschauung einiges Gedeihen versprechen darf. Der Stoff der alten Tragödie, die griechische Mythologie, ist der Denkart und Einbildungskraft der

meisten Zuschauer eben so fremd, als deren Form und theatralische Darstellungsweise. Einen ganz andern Stoff aber, z. B. einen historischen in jene Form zwängen zu wollen, ist ein mißlicher Versuch, ohne Hoffnung des Ersatzes unter den offenbarsten Nachtheilen.

Die Mythologie nannte ich vorzugsweise den tragischen Stoff. Wir wißen zwar von zwei historischen Tragödien griechischer Dichter: des Phrynichus Einnahme von Milet, und den Persern des Aeschylus, die wir noch haben; allein diese seltenen Ausnahmen, beide aus der Epoche, wo die Gattung noch nicht zur völligen Reife gelangt war, unter so viel hundert Beispielen des Gegentheils, beweisen eben die Regel. Das Urtheil der Athener, welche den Phrynichus zu einer Geldstrafe verdammten, weil er sie durch Vorstellung gleichzeitiger Unglücksfälle, denen sie vielleicht hätten vorbeugen können, zu schmerzlich erschüttert hatte, mag von der rechtlichen Seite noch so hart und willkürlich scheinen, so offenbart sich doch darin ein richtiges Gefühl für die Befugnisse und Gränzen der Kunst. Durch den Gedanken einer außerhalb liegenden, nahen Wirklichkeit des geschilderten Leidens geängstigt, müßte das Gemüth die zur Empfängniß rein tragischer Eindrücke nöthige Ruhe und Besonnenheit einbüßen. Die Heldenfabel hingegen trat immer aus einer gewissen Ferne und im Lichte des Wunderbaren hervor. Das Wunderbare hat aber den Vorzug, gewissermaßen zugleich geglaubt und nicht geglaubt werden zu können: geglaubt, in so fern es sich auf den Zusammenhang mit andern Meinungen stützt; nicht geglaubt, indem man sich doch niemals durch eine so unmittelbare Theilnahme hinein versetzt, als in dasjenige, was die Farbe des alltäglichen und benachbarten Lebens an sich trägt. Die griechische Mythologie war ein

Gewebe nationaler und örtlicher Ueberlieferungen, gleich verehrt als ein Anhang der Religion, und eine Vorrede der Geschichte; überall durch Gebräuche und Denkmäler in volksmäßiger Lebendigkeit erhalten, durch die mannichfaltige Behandlung zahlreicher epischer oder bloß mythischer Dichter für das Bedürfniß der Kunst und höheren Poesie schon zubereitet. Somit hatten die Tragiker nur Poesie auf Poesie zu impfen: gewisse für Würde, Großheit und Entfernung aller kleinlichen Nebenbegriffe unschätzbare Voraussetzungen waren ihnen gleich vom Anfange an zugestanden. Die heiligende Sage hatte an jenem göttlich entsprungenen und längst untergegangenen Heroengeschlecht Alles geadelt, selbst die Verirrungen und Schwächen. Als Wesen von übermenschlicher Kraft wurden jene Helden geschildert, aber nichts weniger als von unfehlbarer Tugend und Weisheit, sondern mit gewaltigen ungebändigten Leidenschaften. Es war eine wilde gährende Zeit: der Anbau geselliger Ordnung hatte den Boden der Sittlichkeit noch nicht urbar gemacht, der also wohlthätige und verderbliche Erzeugnisse mit der frischen Fülle einer schöpferischen Natur hervortrieb. Hier konnte auch das Ungeheuere, das Gräuelhafte vorkommen, ohne jene ausgeartete Verderbniß zu beweisen, wodurch es im Zustande entwickelter Gesetzmäßigkeit allein möglich wird, und die uns mit widerwärtigem Abscheu erfüllt. Die Verbrecher der Fabel sind, so zu sagen, über die menschliche Criminal-Justiz hinaus, und nur einer höheren Vergeltung überantwortet. Einige meinen, die Griechen als eifrige Republikaner hätten die Gewaltthaten und dadurch herbeigezogenen Unfälle der gestürzten Königshäuser mit besonderm Wohlgefallen vorgestellt gesehen, und sind nicht weit davon entfernt, die alte Tragödie überhaupt zu einer Satire auf die monarchische

Verfassung umzudeuten. Dieß wäre denn eine ganz parteiische Ansicht, welche der in Anspruch genommenen Theilnahme, und folglich auch der beabsichtigten Wirkung durchaus widersprochen hätte. Allein wir müssen bemerken, daß die Königsfamilien, welche durch eine Blutrettung sich selbst bestrafender Frevel am meisten Stoff zu schauderhaften tragischen Gemälden darbieten, die der Pelopiden zu Mykene und der Labdakiden zu Thebe einheimisch, also den Athenern, für die zunächst gedichtet ward, fremd waren. Wir sehen nicht, daß die attischen Dichter sich bemüht hätten, die alten Könige ihres Vaterlandes auf der Bühne verhaßt zu machen; vielmehr stellen sie ihren Stammhelden Theseus immer als ein Vorbild der Gerechtigkeit und Mäßigung, als den Beschützer der Unterdrückten, als den ersten Gesetzgeber, sogar als den Gründer der Freiheit für die öffentliche Verehrung auf, und es war eine ihrer Lieblings-Schmeicheleien gegen das Volk, zu zeigen, wie Athen schon zur heroischen Zeit in der Gesetzmäßigkeit, Menschlichkeit und Anerkennung eines hellenischen Volksrechtes dem übrigen Griechenlande vorgeleuchtet. Die allgemeine Umwälzung, wodurch die unabhängigen Königreiche des ältesten Griechenlandes sich in ein Gemeinwesen kleiner Freistaaten verwandelten, hatte das heroische Zeitalter von dem gesellig gebildeten durch eine große Kluft geschieden, über welche nur die Genealogie einzelner noch bestehender Geschlechter hinüberreichte. Dieß war für die idealische Erhöhung der Gestalten in der Tragödie allerdings sehr vortheilhaft, weil die menschlichen Dinge nun einmal keine allzu vertrauliche Beobachtung ertragen, ohne Blößen zu geben. Auf die ganz andern Verhältnisse, worin jene Helden lebten, war der Maßstab einer bloß bürgerlichen und häuslichen Sittlichkeit nicht anwendbar, das Gefühl mußte auf die

Urbestandtheile der Menschheit zurückgehen. Ehe es Verfaßungen gab, ehe die rechtlichen Begriffe überhaupt sich gehörig entwickelt hatten, waren die Herrscher ihre eigenen Gesetzgeber in einer noch ungeordneten Welt, und ein kräftiger Wille hatte im Guten und Bösen den freiesten Spielraum. Auch bot das erbliche Königthum auffallendere Beispiele von plötzlichem Glückswechsel dar, als in der späteren politischen Gleichheit stattfanden. Aus diesen Rücksichten also war der hohe Rang der Hauptpersonen für die tragische Darstellung wesentlich oder wenigstens begünstigend; nicht aber, wie es manche Neuere verstanden haben, als ob nur die Schicksale solcher Menschen, die auf das Wohl und Wehe einer großen Menge Einfluß haben, wichtig genug wären, um unsere Theilnahme zu erregen, noch auch als ob die innere Hoheit der Gesinnungen mit äußerer Würde bekleidet sein müßte, um bewundert und verehrt zu werden. Die griechischen Tragiker schildern uns die Zerrüttung der Königshäuser wahrlich nicht in ihrem Bezuge auf den Zustand der Völker; sie zeigen uns im Könige den Menschen, und weit entfernt, zwischen uns und ihren Helden den Purpurmantel als eine Scheidewand vorzubreiten, laßen sie uns durch dessen eiteln Glanz hindurch in einen von Leidenschaften zerrißenen Busen schauen. Daß nicht sowohl der königliche Pomp, als das heroische Costum gefordert wird, erhellet aus den nach jenem Grundsatze, aber in verändertem Fall, nämlich bei noch bestehender monarchischer Verfaßung, auf und um den Thron verlegten Trauerspielen der Neueren. Sie dürfen die Züge nicht aus der gegenwärtigen Wirklichkeit entlehnen, denn nichts hat weniger tragische Tauglichkeit als der Hof und das Hofleben. Wo sie daher nicht ein idealisches Königthum in schon fern liegenden Sitten schildern, da verfallen sie in den Zwang

der Förmlichkeit, die für Kühnheit der Charakterzeichnung und Tiefe des Pathos noch weit ertödtender ist, als die Einengung der bürgerlichen Verhältnisse.

Nur wenige Mythen scheinen ursprünglich für die Tragödie ausgeprägt zu sein, wie zum Beispiel der lange fortgesetzte Wechsel von Frevel, Rache und Fluch im atreischen Hause. Wenn man die Namen der verloren gegangenen Stücke durchgeht, so fällt es bei vielen schwer sich vorzustellen, wie die Mythen, in so weit wir sie kennen, Gehalt genug haben konnten, um den Umfang eines tragischen Ganzen auszufüllen. Freilich hatten die Dichter unter den abweichenden Ueberlieferungen von derselben Geschichte eine große Breite der Wahl, und eben dieß Schwanken der Sage berechtigte sie noch weiter zu gehen, und die Umstände einer Begebenheit beträchtlich abzuändern, so daß die in einem Stück angebrachten Erfindungen zuweilen mit den Annahmen in einem andern desselben Dichters in Widerspruch geriethen. Hauptsächlich aber müßen wir die Ergiebigkeit der Mythologie für die tragische Kunst aus dem Gesetze begreifen, das wir in der ganzen griechischen Bildungsgeschichte wirksam sehen: nämlich daß die jedesmal überwiegende Kraft alles Vorhandene sich verähnlichte. Wie die Heldensage in allen ihren Abweichungen sich willig zur ruhigen Fülle und leichten Mannichfaltigkeit des Epos entfaltet hatte, so bequemte sie sich den Anforderungen der Tragiker durch den nun erst kund gegebenen Ernst, Nachdruck und gedrängten Zusammenhang; und was bei dieser umbildenden Sichtung als für die Tragödie unbrauchbar ausfiel, gab noch Stoff für eine halb scherzhafte, wiewohl immer idealische Darstellung in der Nebenart des satirischen Dramas her.

Es sei mir vergönnt, die obigen Betrachtungen über

das Wesen der antiken Tragödie durch eine aus der bildenden Kunst entlehnte Vergleichung, die vielleicht etwas mehr ist als ein bloß spielendes Gleichniß, anschaulicher zu machen.

Das homerische Epos ist in der Poesie was die halberhobene Arbeit in der Sculptur, die Tragödie was die freistehende Gruppe.

Die Dichtung des Homer ist aus dem Boden der Sage entsprossen und noch nicht rein davon abgelöst, so wie die Figuren eines Basreliefs von einem ihnen fremden Hintergrunde getragen werden. Diese sind nur flach gerundet, wie im Epos Alles als vergangen und entfernt geschildert wird; am liebsten werden sie in's Profil gestellt, wie dort auf die einfachste Weise charakterisiert; sie sind nicht eigentlich gruppiert, sondern folgen auf einander, so wie die homerischen Helden nach der Reihe einzeln hervortreten. Man hat bemerkt, daß die Ilias nicht bestimmt geschlossen ist, sondern etwas Vorgängiges und Nachfolgendes sich hinzu denken läßt. Eben so ist das Basrelief gränzenlos, es läßt sich vor- und rückwärts weiter fortsetzen, weswegen die Alten auch am liebsten Gegenstände dazu gewählt, die sich in's Unbestimmbare ausdehnen laßen, als Opferzüge, Tänze, Reihen von Kämpfen u. s. w. Deswegen haben sie auch an runden Flächen, als an Vasen, am Fries einer Rotunde, Basreliefs angebracht, wo uns die beiden Enden durch die Krümmung entrückt werden, und, so wie wir uns fortbewegen, eins erscheint und das andere verschwindet. Die Lesung der homerischen Gesänge gleicht gar sehr einem solchen Herumgehen, indem sie uns immer bei dem Vorliegenden festhalten, und das Vorhergehende und Nachfolgende verschwinden laßen.

In der freistehenden Gruppe hingegen wie in der Tra-

gödie will die Sculptur und die Poesie ein selbständiges, in sich geschloßenes Ganzes auf einmal vor das Auge bringen. Um es von der natürlichen Wirklichkeit zu sondern, stellt jene es auf eine Basis, gleichsam auf einen idealischen Boden. Dagegen entfernt sie so viel möglich alle fremden zufälligen Zuthaten, um das Auge ganz auf das Wesen der Sache, die Figuren selbst, zu heften. An diesen sind die Formen mit vollkommener Rundung ausgearbeitet, doch verschmäht sie die Täuschung der Farbe, und kündigt durch die gediegne gleichförmige Masse, worein sie bildet, eine nicht mit vergänglichem Leben, sondern mit höherem Gehalt begabte Schöpfung an.

Schönheit ist der Zweck der Sculptur, und für die Schönheit ist Ruhe die vortheilhafteste Verfaßung. Diese geziemt also der einzelnen Figur. Mehrere Figuren können aber nur durch eine Handlung in Eins verbunden, gruppiert werden. Die Gruppe stellt Schönheit in Bewegung dar, und ihre Aufgabe ist, beides im höchsten Grade zu vereinbaren. Dieß wird der Fall sein, wenn der Künstler das Mittel findet, bei dem stärksten körperlichen oder Seelen-Leiden den Ausdruck durch männlichen Widerstand, stille Größe oder inwohnende Anmuth dergestalt zu mäßigen, daß bei aller rührenden Wahrheit, die Züge der Schönheit dennoch unentstellt bleiben. Winckelmann spricht hierüber unübertrefflich, wenn er sagt, die Schönheit sei bei den Alten die Zunge an der Wage des Ausdrucks gewesen, und in diesem Sinne die Gruppe der Niobe und des Laokoon schildert: jene ein Meisterwerk im hohen und ernsten, diese im gelehrten und zierlichen Stil.

Die Vergleichung mit der alten Tragödie liegt hier um so näher, da wir wißen, daß sowohl Aeschylus als Sophokles

eine Niobe, der letzte auch einen Laokoon gedichtet. Im Laokoon sind die leidenden Anstrengungen des Körpers, und die widerstrebenden der Seele in wunderwürdigem Gleichgewicht vertheilt. Die hülfeflehenden Kinder, nur zarte Gegenstände des Mitleids, nicht der Bewunderung, lenken unsern Blick auf den Vater zurück, der den seinigen vergeblich zu den Göttern zu wenden scheint. Die umwindenden Schlangen stellen uns das unentfliehbare Verhängniß vor, das die Handelnden oft so furchtbar mit einander verstrickt. Und dennoch geht das schöne Ebenmaß, der gefällige Schwung der Umrisse nicht über dem gewaltsamen Ringen verloren; die auch sinnlich entsetzliche Darstellung ist noch mit Schonung behandelt, und ein lindernder Hauch der Anmuth über das Ganze ausgegossen.

In der Gruppe der Niobe ist Schrecken und Mitleiden ebenfalls auf das vollkommenste gemischt. Jenes kommt unsichtbar vom Himmel herab, den die hinaufgewandten Blicke der Mutter und der halbgeöffnete Mund flehend verklagen. Die sich in Todesangst an den Busen der Mutter flüchtende Tochter darf in ihrer unschuldigen Kindlichkeit nur für sich selbst zagen: nie ist der angeborne Trieb der Selbsterhaltung zarter abgebildet worden. Giebt es auf der anderen Seite ein schöneres Sinnbild der sich aufopfernden Heldengröße als Niobe, wie sie sich vorbeugt, um wo möglich mit ihrem eignen Leibe den vernichtenden Pfeil aufzufangen? Stolz und Unwillen verschmilzt in die innigste Mutterliebe. Der Schmerz entstellt den überirdischen Adel der Züge um so weniger, da er durch die plötzliche Anhäufung der Schläge, der bedeutenden Fabel gemäß, in Erstarrung überzugehen scheint. Aber vor dieser zwiefach zu Stein gewordnen und doch so unendlich beseelten Gestalt, vor diesem Gränz-

steine aller menschlichen Leiden, zerfließt der Beschauer in Thränen.

Bei allem Erschütternden in diesen Gruppen liegt doch in ihrem Anblick etwas, das zu gesammelter Betrachtung einladet, und so lenkt uns auch die alte Tragödie auf die höchsten in den Kreis der Darstellung selbst mit aufgenommenen Betrachtungen über unser Dasein und seine nie ganz zu enträthselnde Bedeutung.

# Sechste Vorlesung.

Gang der tragischen Kunst bei den Griechen. Ihre verschiedenen Stile. Aeschylus. Zusammenhang einer Trilogie von ihm. Seine übrigen Werke.

Der öffentliche Wetteifer an den athenischen Festen, da die mitbewerbenden Dichter immer um einen Preis kämpften, konnte, vereinigt mit jedem begünstigenden Umstande, in dem Zeitraum eines Jahrhunderts eine unglaubliche Menge originaler Schöpfungen hervorrufen. Von diesem litterarischen Reichthum der Athener hat sich nur weniges auf uns, die entfernte Nachwelt, vererbt. Nur von dreien ihrer vielen Tragiker, vom Aeschylus, Sophokles und Euripides, haben wir Werke, und im Verhältniß mit ihrer großen Fruchtbarkeit in geringer Anzahl. Zum Glück sind es gerade die Dichter, die von den alexandrinischen Kunstrichtern in die Auswahl von Schriftstellern aufgenommen worden, die sie für das Studium der älteren griechischen Litteratur in jeder Gattung zum Grunde zu legen pflegten; nicht als ob sie die einzig schätzbaren gewesen wären, sondern weil sich die verschiedenen Stile der tragischen Kunst an ihnen am besten erkennen ließen. Von jedem der beiden älteren haben wir sieben Stücke, jedoch befinden sich darunter mehrere ihrer

nach dem Zeugniſſe der Alten ausgezeichnetſten Werke. Vom Euripides haben wir eine weit größere Anzahl, und wir könnten manche davon gern gegen andere verloren gegangene Werke vertauſchen; zum Beiſpiel gegen ſatiriſche Dramen des Achäus, Aeſchylus und Sophokles, gegen einige Stücke vom alten Phrynichus zur Vergleichung mit dem Aeſchylus, oder von dem ſpäteren Agathon, den uns Plato und Ariſtophanes als weichlich, aber liebenswürdig ſchildern, und der ein Zeitgenoße des Euripides, aber jünger als er war.

Wir überlaßen es den Antiquaren, die Erzählungen vom Karren des herumirrenden Theſpis, von dem Wettſtreit um einen Bock, woher der Name Tragödie abgeleitet ſein ſoll, von den mit Hefen gefärbten Geſichtern der erſten improviſierenden Schauſpieler u. ſ. w., kritiſch zu ſichten, von welchen rohen Anfängen Aeſchylus die Tragödie durch einen Rieſenſchritt zu jener würdigen Geſtaltung erhob, worin wir ſie bei ihm antreffen; und gehen ſogleich zu den Dichtern ſelbſt fort.

Der tragiſche Stil (das Wort im Sinne der bildenden Kunſt genommen, nicht bloß auf die Schreibart angewandt) des Aeſchylus iſt groß, ſtrenge, und nicht ſelten hart; im Stil des Sophokles iſt vollendetes Ebenmaß und harmoniſche Anmuth; der Stil des Euripides iſt weich und üppig, ausſchweifend in ſeiner leichten Fülle, er opfert das Ganze glänzenden Stellen auf. Nach den Analogien, welche die ungeſtörte Entwickelung der ſchönen Künſte unter den Griechen überall darbietet, kann man die Epochen der tragiſchen Kunſt mit denen der Sculptur vergleichen. Aeſchylus iſt der Phidias der tragiſchen Kunſt, Sophokles ihr Polyklet, Euripides ihr Lyſipp. Phidias ſchuf erhabene Götterbilder, aber er lieh ihnen noch die fremdartige Pracht des Stoffes; er um-

gab ihre majestätische Ruhe mit Abbildungen der gewaltsamsten Kämpfe in strengen Umrissen. Polyklet brachte es in den Verhältnissen zur Vollkommenheit, weswegen eine seiner Statuen die Regel der Schönheit genannt ward. Lysipp that sich in feurigen Bildnissen hervor, aber zu seiner Zeit war die Sculptur schon von ihrer ursprünglichen Bestimmung abgewichen, und suchte mehr den Reiz der Bewegung und des Lebens auszudrücken, als daß sie auf das Ideal der Formen gegangen wäre.

Aeschylus ist als der Schöpfer der Tragödie zu betrachten: in voller Rüstung, wie Pallas aus dem Haupte des Jupiter, sprang sie aus dem seinigen hervor. Er bekleidete sie würdig, und gab ihr einen angemeßenen Schauplatz, er erfand den scenischen Pomp, er belehrte nicht nur den Chor im Gesang und Tanz, sondern trat selbst als Schauspieler auf. Er entfaltete zuerst den Dialog, und beschränkte den lyrischen Theil der Tragödie, der jedoch bei ihm oft noch eine zu große Stelle einnimmt. Die Charaktere entwirft er mit wenigen kühnen und starken Zügen. Seine Plane sind äußerst einfach: er verstand es noch nicht, eine Handlung reich und mannichfaltig zu gliedern, und ihre Verwickelung und Auflösung in abgemeßene Fortschritte einzutheilen. Daher entsteht oft ein Stillstand, den er durch allzu gedehnte Chorgesänge noch fühlbarer macht. Aber alle seine Dichtungen offenbaren ein hohes und ernstes Gemüth. Nicht die sanfteren Rührungen, das Schrecken herrscht bei ihm: das Haupt der Meduſa wird den erstarrenden Zuschauern entgegen gehalten. Seine Behandlung des Schicksals ist äußerst herbe: in seiner ganzen düstern Herrlichkeit schwebt es über den Sterblichen. Der Kothurn des Aeschylus hat gleichsam ein ehernes Gewicht: lauter riesenhafte Gestalten schreiten darauf

einher. Es ſcheint ihm faſt Ueberwindung zu koſten, bloße Menſchen zu ſchildern: Götter läßt er häufig auftreten, am liebſten Titanen, jene älteren Götter, welche die dunkeln Urkräfte der Natur bedeuten, und vorlängſt in den Tartarus unter die heiter geordnete Welt hinunter geſtoßen ſind. Nach dem Maße ſeiner Perſonen ſucht er die Sprache ſelbſt, die ſie führen, rieſenmäßig anzuſchwellen. Daraus entſtehen ſchroffe Zuſammenſetzungen, Ueberladung mit Beiwörtern, im Lyriſchen oft Verſchlungenheit der Wortfügungen, und daraus große Dunkelheit. In der ganz einzigen Seltſamkeit ſeiner Bilder und Ausdrücke iſt er dem Dante und Shakſpeare ähnlich. Doch fehlt es dieſen Bildern nicht an den furchtbaren Grazien, welche die Alten überhaupt am Aeſchylus rühmen.

Aeſchylus blühete recht in der erſten Kraft der geretteten griechiſchen Freiheit, von deren Gefühl er ſtolz durchdrungen zu ſein ſcheint. Er hatte die größte und glorreichſte Begebenheit Griechenlands, die Beſiegung ja Vertilgung der perſiſchen Uebermacht unter Darius und Xerxes als Augenzeuge erlebt, und in den denkwürdigen Schlachten von Marathon und Salamis mit ausgezeichneter Tapferkeit gefochten. In den Perſern hat er den Triumph, welchen er mit erkämpfen half, durch einen Umweg beſungen, indem er nämlich den Sturz der perſiſchen Herrlichkeit und die ſchmähliche Rückkehr des kaum entflohenen Monarchen zu ſeinem Königsſitz ſchildert. Er beſchreibt darin mit den lebendigſten Farben die Schlacht bei Salamis. In dieſem Stück, und in den Sieben vor Thebe ſtrömt eine kriegeriſche Ader; die perſönliche Neigung des Dichters zum Heldenleben ſchimmert unverkennbar hindurch. Sinnreich hat der Sophiſt Gorgias geſagt, dieſes letztgenannte große Schauſpiel habe Mars ſtatt

statt des Bacchus ihm eingegeben; denn Bacchus war der Schutzgott der tragischen Dichter, nicht Apollo, was auf den ersten Blick befremdlich scheint; allein wir müßen uns erinnern, daß jener nicht bloß der Gott des Weins und der Freude, sondern der höheren Begeisterung war.

Unter den übrig gebliebenen Stücken des Aeschylus haben wir, was unendlich merkwürdig ist, eine vollständige Trilogie. Die antiquarische Notiz von den Trilogien ist diese, daß in der älteren Zeit die Dichter nicht mit einem einzigen Stücke um den Preis kämpften, sondern mit dreien, die jedoch nicht immer durch ihren Inhalt zusammenhiengen, denen noch ein viertes satirisches Drama angehängt ward. Alles dieß wurde an Einem Tage nach einander aufgeführt. In Bezug auf die tragische Kunst ist der Begriff einer Trilogie so zu faßen, daß eine Tragödie freilich nicht in's Unbestimmte verlängert und fortgesetzt werden kann, wie zum Beispiel das homerische Heldengedicht, dem man ganze Rhapsodien angehängt hat; dazu ist jene zu selbständig in sich geschloßen. Unbeschadet dessen laßen sich jedoch mehrere Tragödien vermöge eines gemeinsamen durch ihre Handlungen hindurchgehenden Verhängnisses zu einem großen Cyklus oder Kreißlauf verknüpfen. Auch die Beschränkung auf die Zahl drei ist dabei wohl befriedigend zu erklären. Es ist nämlich Satz, Gegensatz und Vermittlung. Der Vortheil dieser Verknüpfung war, daß aus der Betrachtung der zusammengestellten Geschichten eine vollständigere Befriedigung hervorgieng, als durch die einzelne Handlung zu erreichen möglich war. Uebrigens konnten die Gegenstände der drei Tragödien in der Zeit weit aus einander liegen, oder auch unmittelbar auf einander folgen.

Die drei Stücke dieser äschylischen Trilogie, die unter

dem Namen der Oreſtie zuſammengefaßt wurde, ſind Agamemnon, die Choëphoren oder nach unſerer Art zu benennen, Elektra, und die Eumeniden oder Furien. Der Gegenſtand des erſten iſt die Ermordung des Agamemnon durch Klytämneſtra bei ſeiner Heimkehr von Troja. In dem zweiten rächt Oreſtes ſeinen Vater, indem er ſeine Mutter ermordet: facto pius et sceleratus eodem. Dieſe That, wiewohl auf mächtige Bewegungsgründe vollbracht, iſt dennoch der natürlichen und ſittlichen Ordnung zuwider. Oreſt iſt zwar als Fürſt zur Ausübung der Gerechtigkeit auch in ſeiner eigenen Familie berufen, aber er muß ſich verkleidet in die Wohnung des tyranniſchen Uſurpators ſeines Thrones einſchleichen, und meuchelmörderiſch zu Werke gehen. Das Andenken ſeines Vaters ſpricht ihn los, aber wie Klytämneſtra auch den Tod verdient habe, die Stimme des Blutes klagt ihn innerlich an. Dieß wird in den Eumeniden als ein Zwiſt unter Göttern vorgeſtellt, wovon die einen die That des Oreſtes gutheißen, die andern ihn verfolgen, bis die göttliche Weisheit unter der Geſtalt der Pallas die beiderſeitigen Rechte ausgleicht, Frieden ſtiftet, und der langen Reihe von Verbrechen und Rachübungen, welche das atreïſche Königshaus verwüſtet haben, ein Ende macht.

Zwiſchen dem erſten und zweiten Stücke verfließt ein beträchtlicher Zeitraum, während deſſen Oreſt zum Manne heranwächſt. Das zweite und dritte hingegen ſchließen ſich in der Zeit unmittelbar an einander. Oreſt flüchtet ſogleich nach Ermordung ſeiner Mutter gen Delphi, wo wir ihn zu Anfang der Eumeniden finden.

In jedem der beiden erſten Stücke iſt eine Hinweiſung auf das folgende ſichtbar. Im Agamemnon weiſſagt Kaſſandra und der Chor am Schluße der übermüthigen Klytämneſtra

erwähnte, die Entsündigung und Lossprechung des Oreſt von seiner Blutschuld; es ist ein Rechtshandel, aber ein solcher, wo Götter anklagen, vertheidigen, und dem Gericht vorsitzen, und dessen Wichtigkeit und Behandlung dieser Majestät entspricht. Die Scene selbst brachte dabei den Griechen das Ehrwürdigste, was sie kannten, vor Augen.

Sie wird eröffnet vor dem weltberühmten Tempel zu Delphi, der den Hintergrund einnimmt; die bejahrte Pythia tritt auf in priesterlicher Tracht, verrichtet ihr Gebet an alle Götter, welche dem Orakel vorstanden oder noch vorstehen, redet das versammelte Volk an (das wirkliche) und geht in den Tempel, um sich auf den Dreifuß zu setzen. Sie kommt zurück voll Entsetzen, und beschreibt, was sie im Tempel gesehen, einen blutbefleckten schutzflehenden Mann, und rings umher schlafende Frauen mit Schlangenhaaren; hierauf geht sie durch den vorigen Eingang ab. Apollo tritt alsdann hervor, mit dem Oreſt in Reisetracht, Schwert und Oelzweig in den Händen. Er verspricht ihm seinen ferneren Schutz, gebietet ihm nach Athen zu flüchten, und empfiehlt ihn der Obhut des nicht sichtbar gegenwärtigen Mercurs, welche besonders den Reisenden und solchen, die sich unbemerkt durchschleichen müßen, gewidmet war.

Oreſt geht nach der Seite der Fremden ab, Apollo in den Tempel zurück, der offen bleibt, und die rings auf Seßeln schlafenden Furien im Innern erblicken läßt. Jetzt kommt der Schatte Klytämneſtras die charonische Stiege herauf, und durch die Orcheſtra auf die Bühne. Man darf sie sich nicht als ein hageres Gerippe denken, sondern die Gestalt der Lebenden, nur bleich, in der Brust noch die Wunden, in luftfarbige Gewänder gehüllt. Sie ruft die Furien mit vielen Vorwürfen auf, und verschwindet dann, wahrscheinlich

durch eine Verſenkung. Dieſe erwachen, und da ſie den Oreſt nicht mehr finden, tanzen ſie während des Chorgeſanges in wildem Taumel auf der Bühne umher. Apoll tritt wieder aus dem Tempel, und ſcheucht ſie als verhaßte, ſein Heiligthum entweihende Weſen weg. Man denke ihn ſich dabei mit dem erhabenen Unwillen und der drohenden Stellung des vaticaniſchen Apoll, mit Köcher und Bogen, ſonſt mit Leibrock und Chlamys bekleidet.

Jetzt verwandelt ſich die Scene, da die Griechen aber bei dergleichen gern den kürzeſten Weg zu gehen pflegten, ſo blieb vielleicht der Hintergrund unverändert, und mußte nun den Tempel der Pallas auf dem Marshügel (Areopagus) vorſtellen, die Seitendecorationen verwandeln ſich in Athen und die Landſchaft umher. Oreſt kommt wie ein Flüchtling aus der Fremde, und umſchlingt hülfebittend die vor dem Tempel ſtehende Statue der Pallas. Der Chor (der nach der eigenen Angabe des Dichters ſchwarz gekleidet war, mit purpurnem Gürtel und Schlangen in den Haaren, die Maſken etwa wie furchtbar ſchöne Meduſenköpfe, auch das Alter nach den Grundſätzen der Plaſtik nur angedeutet) folgt ihm hieher auf dem Fuße nach, bleibt aber nun den übrigen Theil des Stückes hindurch unten in der Orcheſtra. Zuerſt hatten ſich die Furien gezeigt als Raubthiere, wüthend darüber, daß die Beute ihnen entſprungen, jetzt beſingen ſie mit ruhiger Würde ihr hohes furchtbares Amt unter den Sterblichen, ſprechen das ihnen verfallene Haupt des Oreſtes an, und weihen es mit geheimnißvollen Zauberworten endloſer Qual. Pallas, die kriegeriſche Jungfrau, kommt auf einem vierſpännigen Wagen, durch das Gebet des Schützlings herbeigerufen. Sie erfragt und hört mit Ruhe das Anliegen Oreſts und ſeiner Widerſacherinnen, endlich übernimmt ſie, nach weiſer Erwägung

jeder Rücksicht, das ihr von beiden angetragene Schiedsrichteramt. Die zusammenberufenen Richter nehmen ihre Sitze auf den Stufen des Tempels ein, der Herold gebietet durch die Trompete dem Volke Stillschweigen wie bei einer wirklichen Gerichtsverhandlung. Apollo tritt herzu, um für seinen Schützling zu sprechen, die Furien verweigern vergeblich seine Einmischung, und nun werden die Gründe für und gegen die That zwischen ihnen in kurzen Reden durchgestritten. Die Richter werfen ihre Steinchen in die Urne, Pallas wirft ein weißes hinzu, alles ist in der höchsten Spannung, Orest ruft voller Seelenangst zu seinem Beschützer:

O Phöb' Apollon, wie entschieden wird der Zwist?

Die Furien dagegen:

O schwarze Nacht! Stammmutter, schaust du dieses an?

Bei der Zählung findet sich die Zahl der schwarzen und weißen Steinchen gleich, und der Beklagte ist dadurch nach Erklärung der Pallas losgesprochen. Er bricht in freudige Danksagungen aus, während die Furien sich gegen den Frevelmuth der jungen Götter empören, der sich Alles wider die vom titanischen Stamme erlaube. Pallas erträgt ihren Zorn gleichmüthig, redet mit Güte, ja mit Verehrung zu ihnen; diese sonst so unzähmbaren Wesen können ihrer milden Beredsamkeit nicht widerstehen. Sie versprechen das Land, wo sie herrscht, zu segnen, Pallas dagegen, ihnen ein Heiligthum im attischen Gebiet einzuräumen, wo sie die Eumeniden, das heißt die Wohlwollenden, genannt werden. Alles endiget mit einem feierlichen Umzuge und segnenden Gesängen, indem Schaaren von Kindern, Frauen und Greisen, in purpurnen Gewändern und mit Fackeln die Furien hinausgeleiten.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die ganze Trilogie zurück. Im Agamemnon herrscht am meisten die Willkür in

der unternommenen und ausgeführten That; die erſte handelnde Perſon iſt eine große Verbrecherin, und das Stück endiget mit dem empörenden Eindruck triumphierender frevelhafter Tyrannei. Die Beziehung auf ein früher vorbereitendes Verhängniß habe ich ſchon erwähnt.

Die That in den Choëphoren iſt theils vom Apollo befohlen, alſo Veranſtaltung des Schickſals, theils aus natürlichen Antrieben entſprungen: der Begierde den Vater zu rächen, der Bruderliebe für die unterdrückte Elektra. Der Kampf zwiſchen der Natur und dem ſittlichen Geſetz kommt erſt nach der That recht zum Vorſchein, und gönnet auch hier dem Zuſchauer keine volle Beruhigung.

Die Eumeniden ſtehen gleich vom Anfange auf der höchſten tragiſchen Höhe; alles Vorhergegangene iſt wie in einem Brennpunkt verſammelt. Oreſt iſt zum bloß leidenden Werkzeuge des Schickſals geworden. Das freie Handeln iſt in die höhere Sphäre der Götter übergegangen. Pallas iſt eigentlich die Hauptperſon. Der Widerſpruch zwiſchen den heiligſten Verhältniſſen, der im Leben öfter vorkommt, unauflösbar für den Menſchen, wird als ein Zwiſt in der Götterwelt vorgeſtellt.

Und dieß führt mich auf die tiefe Bedeutung des Ganzen. Die alte Mythologie überhaupt iſt ſymboliſch, wiewohl nicht allegoriſch, was ſich allerdings unterſcheiden läßt. Allegorie iſt die Perſonification eines Begriffes, eine lediglich in dieſer Abſicht vorgenommene Dichtung; ſymboliſch aber iſt das, was die Einbildungskraft zwar auf andere Veranlaßungen gedichtet, oder was ſonſt eine von dem Begriff unabhängige Wirklichkeit hat, was aber dennoch einer ſinnbildlichen Auslegung ſich willig füget, ja ſie von ſelbſt darbietet.

Die Titanen überhaupt bedeuten die dunkeln geheimniß-

vollen Urkräfte der Natur und des Gemüthes; die jüngeren Götter, was mehr in den Kreiß des Bewußtseins eintritt. Jene sind dem ursprünglichen Chaos näher verwandt, diese gehören einer schon geordneten Welt an. Die Furien sind die furchtbare Gewalt des Gewißens, in so fern es auf dunkeln Gefühlen und Ahndungen beruht, und keinen Vernunftgründen weicht. Vergebens mag Oreſt ſich alle noch ſo gerechten Bewegungsgründe ſeiner That vorhalten, die Stimme des Blutes klagt ihn an. Apollo iſt der Gott der Jugend, der edlen Aufwallung leidenſchaftlichen Unwillens, der kühnen That. Darum hat er ſie befohlen. Pallas iſt beſonnene Weisheit, Gerechtigkeit und Mäßigung, welche allein den Streit zu ſchlichten vermag.

Schon das Einſchlafen der Furien im Tempel iſt ſymboliſch: nur in der heiligen Freiſtätte, in der Zuflucht zur Religion findet der Flüchtling Ruhe vor ſeiner Gewißensqual. Kaum aber hat er ſich in die Welt hinausgewagt, ſo erſcheint das Bild der ermordeten Mutter, und erweckt ſie wieder. Auch in den Reden der Klytämneſtra liegt das Symboliſche oben auf, wie in den Attributen der Furien, den Schlangen, dem Ausſaugen des Blutes. So der Abſcheu des Apollo vor ihnen; dieſe Sinnbildlichkeit geht durch alles hindurch. Die gleiche Stärke der Triebfedern für und gegen die That wird durch die getheilte Anzahl der Richter bezeichnet. Wenn endlich den beſänftigten Furien ein Heiligthum im atheniſchen Gebiet eingeräumt wird, ſo heißt dieß: die Vernunft ſoll ihre ſittlichen Grundſätze nicht überall gegen den unwillkürlichen Trieb geltend machen wollen, es giebt im menſchlichen Gemüth eine nicht zu überſchreitende Gränze, welche zu berühren jeder ehrfurchtsvoll vermeiden muß, der inneren Frieden bewahren will.

So viel von der tiefen philoſophiſchen Bedeutung, die uns bei dieſem Dichter, der nach Ciceros Zeugniß ein Pythagoräer war, nicht unerwartet kommen darf. Aeſchylus hatte aber auch politiſche Zwecke. Zunächſt die Verherrlichung Athens. Delphi war der religiöſe Mittelpunkt Griechenlands, und doch, wie tritt es in den Schatten zurück! Nur gegen den erſten Andrang der Verfolgung kann es den Oreſt ſchützen, ihn nicht vollſtändig frei machen; dieß iſt dem Lande der Geſetzmäßigkeit und Menſchlichkeit vorbehalten. Er wollte ferner, und dieß war die Hauptſache, als zum Heil Athens weſentlich, den Areopag empfehlen, einen unbeſtechlichen, jedoch milden Gerichtshof, bei dem beſonders das weiße dem Verklagten günſtige Steinchen der Pallas eine Erfindung iſt, welche der Menſchlichkeit der Athener Ehre macht. Der Dichter zeigt uns, wie aus einem ungeheuren Kreißlauf von Verbrechen eine Anſtalt hervorgeht, die ein Segen für die Menſchheit wurde.

Ich finde nicht, daß dem Aeſchylus durch das ausdrückliche Zeugniß irgend eines Alten dieſer Zweck zugeſchrieben wird. Allein er iſt unverkennbar, beſonders in der Rede der Pallas nach beendigter Anklage und Vertheidigung. Auch ſtimmt dieß mit der Angabe überein, daß in demſelben Jahre, wo die Oreſtie aufgeführt worden, dem erſten der achtzigſten Olympiade, ein gewiſſer Ephialtes das Volk gegen den Areopag aufwiegelte, welcher der beſte Wächter der alten ſtrengeren Verfaßung war, und die demokratiſchen Ausſchweifungen im Zaume hielt. Dieſer Ephialtes wurde bei Nacht von einer unbekannten Hand ermordet. Aeſchylus erhielt den erſten Preis in den theatraliſchen Spielen, indeſſen weiß man, daß er bald darauf Athen verlaßen, und ſeine letzten Lebensjahre in Sicilien zugebracht. Es iſt möglich, daß,

wiewohl die Kampfrichter ihm hatten Gerechtigkeit widerfahren laßen, der große Haufe dennoch einen Widerwillen gegen ihn faßte, und daß ihn dieß auch ohne förmlich ausgesprochenes Verbannungsurtheil bewog, seine Vaterstadt zu meiden. Die Sage, der Anblick des allzu entsetzlichen Furienchors habe Kindern tödliche Zuckungen und Frauen Fehlgeburten zugezogen, scheint mir fabelhaft. Schwerlich wäre ein Dichter gekrönt worden, durch dessen Schuld solche Vorfälle das Fest entweiht hätten.

Aber thun solche fremdartige Zwecke, wird man fragen, dem reinen poetischen Eindrucke des Ganzen keinen Abbruch? Freilich auf die Weise, wie viele Dichter und schon Euripides sich in solchen Fällen benommen haben. Bei'm Aeschylus aber ist viel mehr die Absicht der Poesie dienstbar, als diese jener. Er steigt nicht zu einer beschränkten Wirklichkeit hinab, sondern erhebt sie in eine höhere Sphäre, und knüpft sie an die erhabensten Vorstellungen an.

An der Orestie des Aeschylus besitzen wir gewiß eins der erhabensten Gedichte, wozu sich je eine menschliche Einbildungskraft erschwungen, und wahrscheinlich die reifste und vollkommenste unter allen Hervorbringungen seines Genius. Die Zeitangabe stimmt hiemit überein: denn er war wenigstens sechzig Jahr alt, als er diese Schauspiele auf die Bühne brachte, die letzten, womit er zu Athen um den Preis warb. Indessen ist jedes der übrigen auf uns gekommenen Stücke für eine Seite der Eigenthümlichkeit des Dichters, oder für die Stufe der Kunst, worauf er jedesmal stand, merkwürdig.

Die Schutzgenoßinnen möchte ich für eins seiner früheren Werke halten. Vermuthlich stand es, zu einer Trilogie von Tragödien über denselben Gegenstand gehörig, zwischen zwei andern in der Mitte, deren Namen sich auch im Verzeichniß

finden, nämlich den Aegyptiern und den Danaiden. Das erste schilderte die Flucht der Danaiden aus Aegypten vor der verabscheuten Vermählung mit ihren Vettern; das zweite, wie sie Schutz in Argos suchen und finden; das dritte die Ermordung der aus Zwang genommenen Gatten. Wir sind geneigt, in dem Inhalt der beiden ersten Stücke nur einzelne Auftritte, Einleitungen zu der erst eigentlich tragischen Handlung des letzten zu sehen. Allein die Tragödie war auf dieser Stufe eben so genügsam in Begränzung des Ganzen, als bedürftig in Absicht auf Verknüpfung zu einem größeren Kreiße. Der Chor in den Schutzgenoßinnen ist nicht bloß mithandelnd, wie in den Eumeniden, sondern er ist in so fern die Hauptperson, als die Theilnahme sich auf ihn vornehmlich lenken soll. Diese Verfaßung der Tragödie ist weder der Schilderung eigenthümlicher Gemüthsart, noch der Rührung durch Leidenschaften, nach der griechischen Kunstsprache weder dem Ethos noch dem Pathos günstig. Der Chor hat nur Eine Stimme, nur Eine Seele: das einer ganzen Schaar junger Mädchen gemeinsame Gemüth würde durch jede ausschließende Besonderheit in Widerspruch mit der Natur der Dinge gesetzt werden; es läßt sich nur mit den allgemeinen Zügen der Menschheit, dann des Geschlechtes und Alters, allenfalls der Nation bezeichnen. Dieß letzte hat Aeschylus mehr gewollt, als geleistet: er legt ein großes Gewicht auf die ausländische Stammesart der Danaiden; doch bezeugt er sie nur von ihnen, ohne den fremden Charakter in ihren Reden selbst erkennen zu laßen. Gesinnungen, Entschlüße, Handlungen Vieler, so übereinstimmend offenbart, gefaßt und vollführt wie die Bewegungen einer geordneten Kriegerschaar, haben schwerlich das Ansehen von etwas frei und unmittelbar aus dem Innersten Kommendem. Lagen und Schicksale

aber erregen in einem einzelnen bis zur vertrauten Bekanntschaft entwickelten Beispiele die Theilnahme stärker, als in einer Menge gleichförmig wiederholter Abdrücke, die zur Masse werden. Man muß es mehr als bezweifeln, ob Aeschylus die Geschichte des dritten Stückes so behandelt haben wird, daß die einzige Danaide, welche Ausnahme macht, Hypermnestra, mit ihrem Mitleiden oder ihrer Liebe der Hauptgegenstand wurde; vermuthlich hat er auch hier die in herrlichen Chorgesängen ausgesprochenen Klagen, Wünsche, Besorgnisse und Gebete Aller, diese gesellige Festlichkeit des Handelns und Leidens vorwalten laßen.

Auch in den Sieben vor Thebe sprechen der König und der Bote, deren Reden den größten Theil des Stückes ausfüllen, mehr kraft ihres Amtes, als wie Dolmetscher persönlicher Gefühle. Die Schilderung des die Stadt bedrohenden Angriffes und der sieben Führer, die sich wie himmelstürmende Giganten zu deren Untergang verschworen haben, und ihren Uebermuth in den Sinnbildern der Schilde zur Schau tragen, ist epischer Stoff, in tragischen Pomp gekleidet. Diese lange steigende Vorbereitung ist des einen erschütternden Augenblickes werth, wo Eteokles, der bis dahin, wachsam und muthig gefaßt, an jedem Thor einem der trotzenden Feinde einen vaterlandsliebenden Helden entgegengestellt hat, da ihm nun als der siebente der Stifter des ganzen Unheils, Polynikes geschildert wird, hingerißen von den Furien der väterlichen Flüche, ihn selbst bekämpfen will, und ungeachtet aller Beschwörungen des Chores, mit klarem Bewußtsein des unausweichlichen Verderbens sich dem Bruderwechselmorde entgegenstürzt. Der Krieg an sich ist kein Gegenstand für die Tragödie, von der bedeutungsvollen Rüstung führt uns der Dichter rasch zur Entscheidung fort; die Stadt ist gerettet,

die beiden Thronbewerber sind gegenseitig durch ihre eigene Hand gefallen, und ihre Leichenklage, worein sich die Schwestern und der Chor der thebanischen Mädchen theilen, beschließt das Ganze. Merkwürdig ist es, daß der Entschluß der Antigone trotz des Verbotes ihren Bruder nicht unbeerdigt zu lassen, womit Sophokles sein Stück dieses Namens eröffnet, hier dem Ende eingeflochten ist, wodurch sich also, wie in den Choephoren eine neue Verwickelung unmittelbar anknüpft.

Ich wünschte annehmen zu dürfen, Aeschylus habe die Perser bloß aus Gefälligkeit gegen den König von Syrakus, Hiero, gedichtet, der begierig war, sich die großen Begebenheiten des persischen Krieges mehr zu vergegenwärtigen. So lautet auch eine Angabe, nach einer andern aber war das Stück schon früher in Athen gegeben worden. Es ist abweichend durch die Wahl des Stoffes, die wir oben berührten, und in der Behandlung unter allen Tragödien des Dichters, die wir haben, unstreitig die unvollkommenste. Kaum wird anfangs durch das Traumgesicht der Atossa die Erwartung hingehalten; mit der ersten Botschaft ist sogleich die ganze Katastrophe da, und an keinen Fortschritt weiter zu denken. Indessen wäre es auch kein rechtes Drama, so ist es doch ein stolzer Siegesgesang der Freiheit, verkleidet in die weiche und endlose Wehklage um die gefallene Herrlichkeit des Unterjochers. Mit großer Weisheit schildert der Dichter hier und in den Sieben vor Thebe den Ausgang der Kämpfe nicht als zufällig, wie er fast immer bei'm Homer erscheint, (denn dem Zufall soll einmal in der Tragödie nichts eingeräumt werden) sondern durch übermüthige Verblendung auf der einen, durch besonnene Mäßigung auf der andern Seite voraus bedingt.

Der gefeßelte Prometheus ſtand vermuthlich wiederum in der Mitte zwiſchen zwei andern, dem feuerbringenden und dem erlöſten Prometheus. Von dem erſten finden ſich unter den verlorenen Stücken, die hier und da erwähnt werden, zwei Namen, der Form nach verſchieden, durch die Bedeutung einander ſehr ähnlich. Einige Gelehrte haben demnach zwei verſchiedene Stücke angenommen, andere die beiden Namen als gleichgeltend betrachtet. In dieſem Falle wäre dann das erſte Glied der Trilogie zweifelhaft, weil ein auf die Erfindung des Feuers bezügliches Fragment unverkennbar aus einem ſatyriſchen Drama entnommen iſt. Von dem erlöſten Prometheus iſt uns ein bedeutendes Bruchſtück in der lateiniſchen Ueberſetzung des Attius aufbehalten.

Der gefeßelte Prometheus iſt die Darſtellung ſtandhaften Leidens, und zwar des unſterblichen Leidens eines Gottes. An einen öden Felſen, dem umkreißenden Ocean gegenüber, hingebannt, umfaßt dieß Schauſpiel dennoch die Welt, den Olymp der Götter und die menſchenbewohnte Erde, alles über dem jähen Abgrunde der dunkeln titaniſchen Urkräfte kaum noch in ſichrer Verfaßung ruhend. Prometheus leidet nicht im Einverſtändniß mit der weltregierenden Macht, ſondern er büßt ſeine Empörung gegen ſie, und dieſe Empörung beſteht in nichts anderm, als der bezweckten Vervollkommnung des Menſchengeſchlechtes. So wird er ein Bild der Menſchheit ſelbſt, wie ſie mit unſeliger Vorausſicht an ihr enges Daſein feſtgeſchmiedet, ohne irgend einen Bundesgenoßen, den gegen ſie verſchwornen unerbittlichen Naturkräften nichts als ein unerſchüttertes Wollen, und das Bewußtſein ihrer hohen Anſprüche entgegen zu ſetzen hat. Die andern Dichtungen der griechiſchen Tragiker ſind einzelne Tragödien; dieſe, möchte ich ſagen, iſt die Tragödie ſelbſt: ihr innerſter Geiſt in ſeiner

erſten noch ungemilderten Herbigkeit, ganz darniederwerfend und vernichtend offenbart.

Aeußerliche Handlung iſt wenig in dieſem Stücke: vom Anfange an duldet und will Prometheus, er will und duldet immer das Gleiche. Aber der Dichter hat meiſterhaft in das unwiderruflich Feſtgeſetzte noch Wechſel und Fortſchritt zu bringen, und die unerreichte Größe ſeines erhabenen Titanen an deſſen Umgebungen abzumeßen gewußt. Erſt das Schweigen des Prometheus während ſeiner gräuſamen Feßelung und der rauhen Aufſicht der Stärke und Gewalt, gegen deren Drohungen Vulkan, ihr Werkzeug, nur ein unerſprießliches Mitleiden aufzubringen hat; dann ſeine einſame Klage, die Ankunft der weiblich zarten Oceaniden, unter deren zagendem Bedauern er ſeinem Gemüth hingegebner Luft macht, die Urſachen ſeines Falles erzählt, und von der Zukunft weiſſagt, jedoch mit weiſer Zurückhaltung ſie nur halb enthüllt; der Beſuch des alten Oceanus, eines verwandten Gottes vom Stamme der Titanen, der unter dem Schein, ſich eifrig für ihn verwenden zu wollen, ihm doch zur Unterwerfung gegen Zeus räth, und deswegen mit ſtolzer Verachtung von ihm weggewieſen wird: wie dann die im Wahnſinn umhergetriebene Jo herbeikommt, ein Opfer derſelben Tyrannei, welcher Prometheus unterliegt; wie er ihr die noch bevorſtehenden Irrſale, und ihr endliches Schickſal prophezeit, das mit dem ſeinigen zuſammenhängt, weil aus ihrem Blute nach vielen Menſchenaltern ihm ein Retter entſtehen ſoll; wie ferner Merkur, als der Bote des Weltthyrannen, gebieteriſch drohend ihm ſein Geheimniß abfordert, auf welche Weiſe Zeus auf ſeinem Throne gegen alle Tücken des Schickſals zu ſichern ſei; wie zuletzt nach kaum ausgeſprochener Weigerung, unter Donner, Blitz, Sturm und Erdbeben, Pro-

metheus zusammt dem Felsen, der ihn gefesselt hält, in den Schooß der Unterwelt hinabgeschlungen wird. Der Triumph des Unterliegens ist wohl niemals glorreicher gefeiert worden, und man hat Mühe zu begreifen, wie der Dichter im erlösten Prometheus sich auf der gleichen Höhe hat erhalten mögen.

Ueberhaupt sind die Schauspiele des Aeschylus ein Beispiel unter vielen, daß in der Kunst wie in der Natur riesenhafte Erzeugnisse denen von geregeltem Ebenmaß vorangehen, welche sich dann bis zur Niedlichkeit und Unbedeutendheit verkleinern, und daß die Poesie in ihrer ursprünglichen Erscheinung immer der Ehrwürdigkeit der Religion am nächsten ist, wie sich diese auch unter dem jedesmaligen Menschengeschlecht gestalten mochte.

Eine uns aufbewahrte Aeußerung des Dichters beweiset, daß er sich auf dieser Stufe zu behaupten strebte, und das Herabsinken vom Göttlichen durch künstliche Ausbildung geflißentlich mied. Seine Brüder munterten ihn auf, einen neuen Päan zu schreiben. Er antwortete: „der alte von „Tynnichus sei am besten gedichtet, dem seinigen mit diesem „zusammengehalten würde es eben so ergehen, wie den neueren „Statuen mit den alten; denn diese, bei aller Einfachheit, „würden für göttlich gehalten, die neuen sorgfältig ausgear„beiteten hingegen würden zwar bewundert, machten aber we„niger den Eindruck von einer Gottheit.“ Wie in Allem, so führte ihn auch in seiner Berührung mit dem Gottesdienste seine Kühnheit bis an die äußerste Gränze, und so geschah es, daß er beschuldigt wurde, in einem seiner Stücke die eleusinischen Geheimnisse verrathen zu haben, und nur auf die Fürbitte seines Bruders Amynias, der die in der Schlacht bei Salamis empfangenen Wunden vorzeigte, losgesprochen

ward. Vielleicht glaubte er, in der dichteriſchen Mittheilung ſei die Weihung zu den Myſterien ſchon enthalten, und niemanden werde auf dieſem Wege etwas offenbart, der deſſen nicht würdig ſei.

Der tragiſche Stil des Aeſchylus iſt allerdings noch unvollendet, und ſchweift nicht ſelten in unverſchmolzenen epiſchen und lyriſchen Beſtandtheilen aus. Abgerißen, unmäßig, hart iſt er oft; kunſtvollere Tragödien nach ihm zu dichten, war ſehr möglich, in der faſt übermenſchlichen Großheit möchte er wohl immer unübertroffen bleiben, da ihn hierin ſein glücklicher jüngerer Nebenbuhler, Sophokles, ſelbſt nicht erreichte. Dieſer that über ihn den Ausſpruch, und kündigte ſich dadurch als einen denkenden Künſtler an: „Aeſchylus thue das Rechte, aber ohne es zu wißen;“ einfache Worte, die jedoch das ganz erſchöpfen, was wir unter einem bewußtlos wirkenden Genius verſtehen.

# Siebente Vorlesung.

Leben und dichterischer Charakter des Sophokles. Schätzung seiner Tragödien im Einzelnen.

Sophokles fällt mit seinem Geburtsjahre zwischen die seines Vorgängers und des Euripides fast in die Mitte hinein, so daß er etwa ein halbes Menschenalter von jedem absteht; die Angaben stimmen nicht ganz überein. Von beiden aber war er den größten Theil seines Lebens hindurch Zeitgenoße. Mit Aeschylus hat er häufig um den tragischen Epheukranz gerungen, und den Euripides, der doch gleichfalls ein hohes Alter erreichte, hat er noch überlebt. Es scheint, daß eine gütige Vorsehung an diesem einzigen Manne dem Menschengeschlechte, um im Sinne der alten Religion zu sprechen, die Würde und die Glückseligkeit seines Looßes offenbaren wollte, indem sie ihm zu allem Göttlichen, was das Gemüth und den Geist schmücken und erheben kann, auch alle erdenklichen Segnungen des Lebens verlieh. Von wohlhabenden und angesehenen Eltern, als freier Bürger des gebildetsten Staates von Griechenland geboren zu sein, dieß waren nur die ersten Voraussetzungen dazu. Schönheit des Leibes wie der Seele, und ungestörter Gebrauch von beider Kräften in vollkommener

Gesundheit bis an das äußerste Ziel des menschlichen Lebens, eine Erziehung in der gewähltesten Fülle der Gymnastik und Musik, deren jene so mächtig war, schönen Naturanlagen Energie, diese, Harmonie zu ertheilen; die süße Blüthe der Jugend, und die reife Frucht des Alters; der Besitz und ununterbrochene Genuß der Poesie und Kunst, und die Ausübung heiterer Weisheit; Liebe und Achtung unter den Mitbürgern, Ruhm im Auslande, und das Wohlgefallen und die Gnade der Götter: dieß sind die allgemeinsten Züge von der Geschichte dieses frommen heiligen Dichters. Es ist als ob die Götter, unter denen er sich besonders dem Bacchus als dem Geber aller Freude und dem Bildner des vormals rohen Menschengeschlechtes durch Darstellung seiner tragischen Festspiele frühzeitig widmete, gewünscht hätten, ihn unsterblich zu machen, so lange schoben sie seinen Tod hinaus; und da dieß nicht möglich war, lösten sie sein Leben wenigstens so gelinde als möglich, um ihn unvermerkt eine Unsterblichkeit mit der andern, die lange Dauer seines irdischen Daseins mit der Unvergänglichkeit seines Namens vertauschen zu laßen. Als ein Jüngling von sechszehn Jahren wurde er wegen seiner Schönheit gewählt, dem Chor der Jünglinge, welche nach der Schlacht bei Salamis (in welcher Aeschylus mitgefochten und sie herrlich geschildert) den Päan um die aufgerichtete Trophäe aufführten, nach griechischer Sitte auf der Leier spielend vorzutanzen; so daß die schönste Entfaltung seiner Jugendblüthe mit der glorwürdigsten Epoche des atheniſchen Volkes in demselben Moment zusammentraf. Ein Feldherrn-Amt verwaltete er zugleich mit Perikles und Thukydides, schon dem Greisenalter näher; ferner das Priesterthum eines einheimischen Heroen. Im fünfundzwanzigsten Jahre fieng er an Tragödien aufzuführen, zwanzigmal erwarb er den Sieg,

öfter die zweite Stelle, niemals die dritte; in dieser Bemühung fuhr er mit zunehmendem Gelingen fort, bis über sein neunzigstes Jahr hinaus, ja vielleicht rühren aus dieser späten Zeit einige seiner größten Werke her. Man hat die Sage, er sei von einem älteren Sohn oder Söhnen verklagt worden, weil er einen Enkel von einer andern Gattin zärtlicher liebte, als sei er vor Alter kindisch geworden, und nicht mehr im Stande sein Vermögen zu verwalten. Er habe statt aller Vertheidigung den Richtern seinen so eben gedichteten Oedipus in Kolonos, oder nach Andern den herrlichen Chorgesang daraus, welcher Kolonos, seinen Geburtsort, verherrlicht, vorgelesen, und hierauf seien die Richter ohne Weiteres bewundernd auseinander gegangen, und man habe ihn im Triumph nach Hause begleitet. Wenn es gegründet ist, daß er den eben genannten zweiten Oedipus so spät geschrieben, wie selbiger denn in der Entfernung von allem herben Ungestüm der Jugend, in der reifen Milde die Spuren davon an sich trägt, so gewährt uns dieß das Bild zugleich des liebenswürdigsten und ehrwürdigsten Alters. Wiewohl die abweichenden Sagen von seiner Todesart fabelhaft scheinen, so stimmen sie doch darin überein, und haben auch diese wahrhafte Bedeutung, daß er mit seiner Kunst oder etwas darauf Bezug Habendem beschäftigt ohne Krankheit verschieden sein soll; daß er also, wie ein grauer Schwan des Apollo sein Leben in Gesängen ausgehaucht. So achte ich auch die Geschichte, wie der lacedämonische Feldherr, welcher den Ort seiner väterlichen Begräbnisse verschanzt hatte, durch eine doppelte Erscheinung des Bacchus angemahnt worden sei, die Beerdigung des Sophokles daselbst zu gestatten, und deshalb einen Herold an die Athener gesandt, für wahrhaft; so wie alles, was dazu dient, die verklärte Ehrwürdigkeit dieses

Mannes in's Licht zu stellen. Fromm und heilig nannte ich ihn in seinem eigenen Sinne. Aber wiewohl seine Werke ganz die antike Großheit, Anmuth und Einfalt athmen, ist er dennoch unter allen griechischen Dichtern derjenige, dessen Empfindungen am meisten Verwandtschaft mit dem Geiste unserer Religion haben.

Nur Eine Naturgabe war ihm versagt: eine tönende Stimme zum Gesange. Er konnte nur die harmonischen Ergießungen anderer Stimmen veranlaßen und lenken, und soll daher auch die vorher bestehende Sitte, daß der Dichter in seinen Stücken selbst mitspielte, für sich aufgehoben, und nur ein einziges Mal (wieder ein sehr bedeutender Zug) als der Sänger Thamyris erscheinend die Zither gespielt haben.

In so fern Aeschylus, welcher die tragische Poesie von der ersten Rohheit zu der Würde seines Kothurns ausgebildet hatte, ihm vorangieng, steht Sophokles in einem historischen Kunstverhältnisse zu ihm, worin ihm allerdings die Unternehmungen jenes ursprünglichen Meisters zu statten kamen, so daß Aeschylus als der entwerfende Vorgänger, Sophokles als der vollendende Nachfolger erscheint. Die kunstreichere Verfaßung der Dramen des letztgenannten ist leicht zu bemerken: die Einschränkung des Chores im Verhältniß zum Dialog, die Ausbildung der Rhythmen und der reinen attischen Diction, die Einführung mehrerer Personen, die reichere Verknüpfung der Fabeln, die Vermannichfaltigung der Vorfälle, und die vollständigere Entwickelung, das ruhigere Festhalten aller Momente der Handlung, und die mehr theatralische Heraushebung der entscheidenden, die vollkommnere Abrundung des Ganzen, auch schon äußerlich betrachtet. Allein es ist noch etwas anderes, wodurch er den Aeschylus überstrahlt, und die Gunst des Schicksals verdiente, einen

solchen Vorgänger gehabt zu haben, und mit ihm an denselben Gegenständen zu wetteifern: ich meine die innere harmonische Vollendung seines Gemüths, vermöge deren er jede Pflicht des Schönen aus Neigung erfüllte, und dessen freier Trieb von einem bis zur Durchsichtigkeit klar gewordenen Selbstbewußtsein begleitet war. An Kühnheit den Aeschylus zu übertreffen dürfte unmöglich sein: ich halte aber dafür, daß Sophokles nur wegen seiner weisen Mäßigung weniger kühn erscheint, da er überall mit größtem Nachdruck zu Werke geht, ja vielleicht mit durchgeführterer Strenge; wie ein Mensch, der seine Gränzen genau kennt, innerhalb derselben desto zuversichtlicher auf seinen Rechten besteht. Wie Aeschylus gern Alles in die Empörungen der titanischen Urwelt hinausspielt, so scheint Sophokles sich hingegen der Göttererscheinungen nur nothwendigerweise zu bedienen: er bildete Menschen, wie das Alterthum allgemein eingestand, besser, das heißt nicht, sittlicher und fehlerfreier, sondern schöner und edler als die wirklichen, und indem er alles in dem menschlichsten Sinne nahm, fiel ihm zugleich die höhere Bedeutung zu. Allem Anscheine nach ist er auch in der scenischen Ausschmückung gemäßigter gewesen als Aeschylus, hat vielleicht gewähltere Schönheit, aber nicht so kolossalen Pomp wie dieser gesucht.

Als charakteristisch haben die Alten an diesem Dichter die angeborne Süßigkeit und Anmuth gepriesen, wegen deren sie ihn die attische Biene nannten. Wer zum Gefühl dieser Eigenschaft hindurch gedrungen ist, der darf sich schmeicheln, daß ihm der Sinn für die antike Kunst aufgegangen sei, denn die heutige Empfindsamkeit möchte, weit entfernt in jenes Urtheil einstimmen zu können, vielmehr in den sophokleischen Tragödien, sowohl was die Darstellung körperlicher

Leiden betrifft, als in den Gesinnungen und Anordnungen, vieles unerträglich herbe finden.

Im Verhältniß zu der großen Fruchtbarkeit des Sophokles, da er nach Einigen hundert und dreißig Stücke geschrieben haben soll (wovon aber der Grammatiker Aristophanes siebzehn für unächt erklärte), nach den mäßigsten Angaben achtzig, ist uns freilich von ihm wenig übrig geblieben, da wir nur sieben haben. Doch hat uns der Zufall dabei gut bedacht, indem sich hierunter verschiedene finden, die bei den Alten als seine vorzüglichsten Meisterwerke anerkannt waren, wie die Antigone, die Elektra, und beide Oedipus; auch sind sie ziemlich unverstümmelt und mit unverdorbenem Text auf uns gekommen. Von den neueren Kunstrichtern ist ohne Grund meistens der erste Oedipus, und der Philoktetes vor allen andern bewundert worden: jener wegen der künstlichen Verwicklung, bei welcher die schreckliche, selbst die Neugierde spannende Katastrophe (welches letzte in den griechischen Tragödien so selten der Fall ist) unvermeidlich durch eine Folge unter einander zusammenhängender Veranlaßungen herbeigeführt wird; dieser wegen der meisterhaften Charakteristik und der schönen Gegensätze zwischen den drei Hauptfiguren, neben dem einfachen Bau des Stückes, da bei so wenigen Personen alles aus den wahrsten Triebfedern abgeleitet ist. Aber die Tragödien des Sophokles glänzen fast jede durch eigenthümliche Vorzüge. In der Antigone ist der Heroismus in der reinsten Weiblichkeit dargestellt, im Ajax das männliche Ehrgefühl in seiner ganzen Stärke; die Elektra zeichnet sich durch Energie und Pathos aus; im Oedipus zu Kolonos herrscht die mildeste Rührung, und es ist über das Ganze die größte Anmuth verbreitet. Den Werth dieser Stücke gegen einander zu wägen, unternehme ich nicht; doch gestehe

ich, daß ich eine besondre Vorliebe für das letztgenannte Stück hege, weil es mir die Persönlichkeit des Sophokles am meisten auszusprechen scheint. Da dieses Stück überhaupt der Verherrlichung von Athen, und seines Geburtsfleckens insbesondere gewidmet ist, so scheint er es auch mit besonderer Liebe gearbeitet zu haben.

Am wenigsten wird gewöhnlich der Ajax und die Antigone verstanden. Man kann es nicht begreifen, daß diese Stücke noch so lange nach dem fortspielen, was wir die Katastrophe zu nennen pflegen. Ich werde darüber weiter unten noch eine Bemerkung machen.

Die Geschichte des Oedipus ist unter allen Schicksals-Fabeln, welche die alte Mythologie enthält, vielleicht die sinnreichste; jedoch scheinen mir andere, wie z. B. die von der Niobe, welche ohne solche Verflechtung von Vorfällen ganz einfach sowohl den menschlichen Uebermuth, als die über ihn von den Göttern verhängte Strafe in kolossalem Maßstabe darlegen, in einem größeren Sinne gedacht. Was der Fabel vom Oedipus einen weniger hohen Charakter giebt, ist eben die Intrigue, welche darin liegt. Intrigue ist nämlich im dramatischen Sinne eine Verwickelung, welche aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle entspringt, und dieß findet offenbar in den Schicksalen des Oedipus statt, da alles, was seine Eltern und er selbst thun, um den geweissagten Greueln zu entgehen, ihn denselben entgegenführt. Was aber dieser Fabel eine große und furchtbare Deutung giebt, ist der wohl meistens dabei übersehene Umstand, daß es eben der Oedipus ist, welcher das von der Sphinx aufgegebene Räthsel, das menschliche Dasein betreffend, gelöst hat, dem sein eigenes Leben ein unentwirrbares Räthsel blieb, bis es ihm allzuspät auf die entsetzlichste Art aufgeklärt ward, da alles unwieder-

bringlich verloren wär. Dieß iſt ein treffendes Bild anmaßlicher menſchlicher Weisheit, die immer auf das Allgemeine geht, ohne daß ihre Beſitzer davon die rechte Anwendung auf ſich ſelbſt zu machen wißen.

Mit dem herben Schluße des erſten Oedipus wird man durch die Heftigkeit, das argwöhniſche und herriſche Weſen des Oedipus in ſo weit ausgeſöhnt, daß das Gefühl nicht bis zur entſchiedenen Empörung gegen ein ſo grauſames Schickſal kommt. Von dieſer Seite mußte der Charakter des Oedipus alſo aufgeopfert werden, welcher dagegen durch die väterliche Bekümmerniß und den heldenmüthigen Eifer für die Rettung des Volkes gehoben iſt: einen Eifer, der ihn durch redliches Forſchen nach dem Urheber des Verbrechens ſeinen Untergang beſchleunigen läßt. Auch war es nöthig, des Gegenſatzes wegen mit ſeinem nachherigen Elende, ihn in der Art, wie er dem Tireſias und Kreon begegnet, noch mit dem ganzen Stolz der Herrſcherwürde umkleidet auftreten zu laßen. Ueberhaupt läßt ſich ſchon in ſeinen früheren Handlungen das Argwöhniſche und Heftige bemerken; jenes darin, wie er ſich über die Beſchuldigung, er ſei dem Polybus untergeſchoben, nicht bei deſſen Verſicherungen beruhigen kann; dieſes in dem ſo blutig ausfallenden Zwiſt mit dem Laius. Dieſer Charakter ſcheint ihm von beiden Eltern angeerbt zu ſein. Der übermüthige Leichtſinn der Jokaſte, womit dieſe über die Orakel, als durch den Ausgang nicht beſtätigt, ſpottet, aber bald darauf die Buße an ſich ſelbſt vollzieht, iſt zwar nicht in ihn übergegangen: vielmehr ehrt ihn die Reinheit des Gemüthes, womit er vor den geweiſſagten Verbrechen ſo ſorgfältig flieht, und wodurch ſeine Verzweiflung, ſie dennoch begangen zu haben, natürlich auf's äußerſte geſteigert werden muß. Furchtbar iſt ſeine Verblendung, wie

ihm die Aufklärung schon so nahe liegt; z. B. da er die Jokaste fragt, wie Laius ausgesehen habe, und diese erwiedert, er habe eben weiße Haare bekommen, sonst sei er an Gestalt dem Oedipus nicht eben unähnlich gewesen. Auf der andern Seite ist es wieder ein Zug ihres Leichtsinnes, daß sie die Aehnlichkeit mit ihrem Gemahle, woran sie ihn als Sohn hätte erkennen sollen, nicht gehörig beachtet hat. So läßt sich bei näherer Zergliederung in jedem Zuge die äußerste Schicklichkeit und Bedeutsamkeit nachweisen. Nur da man gewohnt ist, den Sophokles auch als correct anzupreisen, und vorzüglich an diesem Oedipus die vortrefflich beobachtete Wahrscheinlichkeit rühmt, muß ich bemerken, daß eben dieß Stück ein Beweis ist, wie hierin die alten Künstler ganz andern Grundsätzen folgten, als jene Kritiker. Denn sonst wäre es allerdings eine große Unwahrscheinlichkeit, daß Oedipus sich in so langer Zeit nie zuvor nach den Umständen vom Tode des Laius erkundiget hat, daß die Narben an seinen Füßen, ja selbst der Name, den er davon führt, die Jokaste keinen Verdacht haben schöpfen laßen, u. s. w. Allein die Alten entwarfen ihre Kunstwerke nicht für den berechnenden prosaischen Verstand, und eine Unwahrscheinlichkeit, die erst durch Zergliederung gefunden wird, die nicht im Umkreiße der Darstellung selbst liegt, galt ihnen für keine. Sogar Aristoteles, sonst wenig geneigt der Einbildungskraft freien Spielraum zu gönnen, stellt diesen Grundsatz ausdrücklich auf.

Der verschiedene Charakter des Aeschylus und Sophokles zeigt sich nirgends auffallender, als in den Eumeniden und dem Oedipus zu Kolonos, da beide Stücke einen ähnlichen Zweck haben. Athen soll nämlich als der heilige Wohnsitz der Gesetzmäßigkeit und der milden Menschlichkeit verherrlicht,

und abgebüßte Verbrechen ausländischer Helden-Familien sollen auf diesem Gebiete durch eine höhere Vermittlung feierlich gesühnet werden; auch wird daraus dem attischen Volke ein fortdauerndes Heil prophezeit. Bei dem patriotischen und Freiheit athmenden Aeschylus geschieht dieß durch eine gerichtliche Handlung; bei dem frommen Sophokles durch eine religiöse: und zwar ist es die Todesweihe des Oedipus, dem, da er durch das Bewußtsein unwillkürlicher Verbrechen und langes Elend gebeugt ist, die Götter dadurch gleichsam eine Ehrenerklärung thun, als hätten sie es mit dem furchtbaren, an ihm gegebenen Beispiel nicht gegen ihn insbesondere gemeint, sondern nur dem Menschengeschlecht überhaupt eine ernste Lehre geben wollen. Sophokles, dem das ganze Leben ein fortwährender Gottesdienst ist, liebt es überhaupt, dessen letzten Augenblick, gleichsam als den einer höheren Feier, möglichst zu schmücken, und er flößt damit eine ganz andere Rührung ein, als die, welche der Gedanke der Sterblichkeit überhaupt erregt. Daß der geplagte, abgemüdete Oedipus im Hain der Furien endlich Ruhe und Frieden findet, eben an der Stelle, von welcher jeder andere Mensch mit unheimlichem Grausen flieht, er, dessen Unglück gerade daher entsprungen ist, unbewußt und ohne Warnung eines innern Gefühls das gethan zu haben, wovor allen Menschen schaudert; darin liegt ein tiefer und geheimnißvoller Sinn.

Die attische Bildung, Besonnenheit, Mäßigung, Gerechtigkeit, Milde und Großmuth hat Aeschylus majestätischer in der Person der Pallas gezeigt; Sophokles, der so gern alles Göttliche in das Gebiet der Menschheit zog, seiner entwickelnd am Theseus. Wer den hellenischen Heroismus im Gegensatz mit dem barbarischen genauer kennen zu lernen wünscht, den würde ich auf diesen Charakter verweisen.

Bei'm Aeschylus muß, damit der Verfolgte gerettet, und das Land der Segnungen theilhaftig werde, erst die nächtliche Entsetzlichkeit der Furien das Blut des Zuschauers erstarren machen und sein Haar emporsträuben; der ganze Grimm dieser Rachegöttinnen muß sich zuvor erschöpfen: der Uebergang zu ihrem friedlichen Abzuge ist desto wunderwürdiger; es ist, als ob das ganze Menschengeschlecht von ihnen erlöst würde. Bei'm Sophokles erscheinen sie nicht selbst, sondern sind ganz im Hintergrunde gehalten; sie werden nicht einmal mit ihrem eigentlichen Namen, sondern nur durch schonende Bezeichnungen genannt. Aber eben das diesen Töchtern der Nacht angemeßne Dunkel und die Ferne begünstigt ein stilles Grauen, an welchem die körperlichen Sinne gar keinen Antheil haben. Daß endlich der Hain der Furien mit der Lieblichkeit eines südlichen Frühlings überkleidet ist, vollendet die süße Anmuth der Dichtung, und wenn ich für die sophokleische Poesie ein Sinnbild aus seinen eigenen Tragödien wählen soll, so möchte ich sie eben als einen heiligen Hain der dunkeln Schicksals-Göttinnen beschreiben, worin Lorbeer, Oelbäume und Weinreben grünen, und die Lieder der Nachtigallen unaufhörlich tönen.

Zwei Stücke des Sophokles beziehen sich, der griechischen Sinnesart gemäß, auf die heiligen Rechte der Todten und die Wichtigkeit der Beerdigung: in der Antigone geht die ganze Handlung hievon aus, und im Ajax findet sie dadurch erst einen befriedigenden Schluß.

Das weibliche Ideal in der Antigone ist von großer Strenge, so daß es allein hinreichend wäre, allen den süßlichen Vorstellungen von Griechheit, die neuerdings gäng und gebe geworden sind, ein Ende zu machen. Ihr Unwille, da sich Ismene weigert, Theil an ihrem kühnen Entschluße

zu nehmen; die Art, wie die über ihre Schwäche reuige Ismene, welche sich anbietet, ihre heldenmüthige Schwester nun wenigstens im Tode zu begleiten, von ihr zurückgewiesen wird, gränzt an Härte; ihr Schweigen und ihr Reden gegen den Kreon, wodurch sie ihn reizt, seinen tyrannischen Entschluß zu vollstrecken, zeugen von unerschütterlichem männlichem Muthe. Allein der Dichter hat das Geheimniß gefunden, das liebevolle weibliche Gemüth in einer einzigen Zeile zu offenbaren, indem sie dem Kreon auf die Vorstellung, Polynikes sei ja ein Feind des Vaterlandes gewesen, antwortet:

Nicht mitzuhaßen, mitzulieben bin ich da.

Auch hält sie die Ausbrüche ihres Gefühls nur so lange zurück, als dadurch die Festigkeit ihres Entschlußes hätte zweideutig werden können. Wie sie unwiderruflich zum Tode geführt wird, ergießt sie sich in die zartesten und rührendsten Klagen über ihren herben frühzeitigen Tod, und verschmäht es nicht, sie die sittsame Jungfrau, auch die verlorne Brautfeier, und die ungenoßnen ehelichen Segnungen zu beweinen. Dagegen verräth sie mit keiner Silbe eine Neigung für den Hämon, ja sie erwähnt diesen liebenswürdigen Jüngling nirgends. Bartheleny versichert zwar das Gegentheil: aber die Zelle, worauf er sich bezieht, gehört nach den beßeren Handschriften nicht dem Zusammenhange der ganzen Stelle der Ismene. Durch die besondere Neigung nach einem solchen Heldenentschluße, noch an das Leben gefeßelt zu werden, wäre Schwäche gewesen; jene allgemeinen Gaben, womit die Götter das Leben schmücken, ohne Wehmuth zu verlaßen, wäre der frommen Heiligkeit ihres Gemüthes nicht gemäß.

Auf den ersten Blick kann der Chor in der Antigone schwach scheinen, indem er sich so ohne Widerrede den tyrannischen Befehlen des Kreon fügt, und nicht einmal eine Vor-

stellung zu Gunsten der jungen Heldin versucht. Allein diese muß mit ihrem Entschluß und ihrer That ganz allein stehen, um recht verherrlicht zu werden, sie darf nirgends eine Stütze, einen Anhalt finden. Die Unterwürfigkeit des Chores vermehrt auch den Eindruck von der Unwiderstehlichkeit der königlichen Befehle. So müßen selbst seinen letzten Anreden an die Antigone noch schmerzliche Erwähnungen eingemischt sein, damit sie den Kelch der irdischen Leiden ganz austrinke. Weit anders ist der Fall in der Elektra, wo der Chor so theilnehmend und aufmunternd für die beiden Hauptpersonen sein mußte, da sich gegen ihre Handlung mächtige sittliche Gefühle auflehnen, wie andre dazu anspornen, statt daß ein solcher innerer Zwist bei der That der Antigone gar nicht stattfindet, sondern bloß äußere Schreckniße sie davon abhalten sollen.

Nach Vollendung der That und überstandenem Leiden dafür, bleibt noch die Züchtigung des Uebermuthes zurück, welche den Untergang der Antigone rächt: nur die Zerstörung der ganzen Familie des Kreon und seine eigene Verzweiflung ist eine würdige Todtenfeier für ein so kostbares hingeopfertes Leben. Deswegen muß die vorher nicht erwähnte Gattin des Königs noch ganz gegen das Ende erscheinen, bloß um das Unglück zu hören und sich umzubringen. Dem griechischen Gefühl wäre es unmöglich gewesen, mit dem Untergange der Antigone ohne abbüßende Vergeltung das Gedicht für geschloßen zu halten.

Auf ähnliche Art verhält es sich im Ajax. Den Uebermuth, wofür er mit entehrendem Wahnsinn gestraft worden, hat er durch die tiefe Scham, die ihn bis zum Selbstmorde treibt, abgebüßt. Weiter darf die Verfolgung des Unglücklichen nicht gehen, und da man noch seine Leiche durch ver-

weigerte Beſtattung ſchmähen will, tritt Ulyß in's Mittel, eben der, welchen Ajax für ſeinen Todfeind gehalten, und welchem Pallas in der grauſenerregenden Eingangs-Scene an dem Beiſpiele des verwirrten Ajax die Nichtigkeit des Menſchengeſchlechts gezeigt hat: er erſcheint gleichſam als die perſonificierte Mäßigung, welche den Ajax, wenn er ſie beſeßen hätte, vor ſeinem Fall bewahrt haben würde.

Der Selbſtmord iſt häufig in der alten Mythologie, wenigſtens in der tragiſch umgebildeten; aber er geſchieht mehrentheils, wo nicht im Wahnſinn, doch nach einem plötzlich erlebten Unglück, in einem Zuſtande von Leidenſchaft, der keiner Ueberlegung Raum läßt. Solche Selbſtmorde, dergleichen die der Jokaſte, des Hämon und der Eurydike, endlich der Deïanira ſind, kommen nur als untergeordnete Zuthat in den tragiſchen Gemälden des Sophokles vor; der Selbſtmord des Ajax iſt ein beſonnener Entſchluß, eine freie That, und dadurch würdig, der Hauptgegenſtand zu ſein. Er iſt nicht die letzte verderbliche Kriſis einer ſchleichenden Gemüthskrankheit, wie ſo oft in der ſchwächlichen neueren Zeit; noch weniger jener mehr theoretiſche Ueberdruß des Lebens, auf die Ueberzeugung von deſſen Unwerth gegründet, der viele ſpätere Römer ſowohl nach epikureiſchen als nach ſtoiſchen Grundſätzen dahin brachte, ihre Tage abzukürzen. Ajax wird durch kein unmännliches Verzagen ſeinem rauhen Heldenthume ungetreu. Sein Wahnſinn iſt vorüber, auch die erſte Troſtloſigkeit nach dem Erwachen daraus; erſt nach der vollkommenſten Rückkehr zu ſich ſelbſt, da er die Tiefe des Abgrundes ermißt, worein ihn ſein Uebermuth durch ein göttliches Verhängniß geſtürzt hat, da er ſeine Lage als unheilbar zerrüttet überſchaut: ſeine Ehre durch die ihm abgeſprochenen Waffen Achills gekränkt, der Ausbruch ſeiner

rächerischen Wuth über dieß Unrecht mißglückt, und in der Verblendung auf wehrlose Heerden abgelenkt, er selbst nach einer langen tadellosen Heldenlaufbahn seinen Feinden ein Ergötzen, den Griechen ein Spott und ein Greuel, seinem preiswürdigen Vater, sollte er so zu ihm zurückkehren, eine Schmach geworden; entscheidet er nach seinem Wahlspruche: „rühmlich leben, oder rühmlich sterben," daß ihm nur der letzte Ausweg übrig bleibe. Selbst die Verstellung, vielleicht die erste seines Lebens, wodurch er seine Gefährten beruhigt, um seinen Entschluß ungestört ausführen zu können, muß ihm als Seelenstärke angerechnet werden. Seinem unmündigen Sohne, dem künftigen Trost seiner verlaßenen Eltern, verordnet er den Teukros zum Pfleger, und stirbt, wie Cato, nicht eher, als bis er die Angelegenheiten der Seinigen besorgt hat. Wie Antigone in ihrer weiblichen Zartheit, so scheint er auf seine wilde Weise in der letzten Rede noch die Herrlichkeit des Sonnenlichtes zu fühlen, von dem er scheidet. Sein rauher Muth verschmäht das Erbarmen, und erregt es um so durchdringender. Welch ein Bild des Erwachens aus dem Taumel der Leidenschaft, wie sich das Zelt öffnet, wo er mitten nnter den erwürgten Heerden wehklagend am Boden sitzt!

Wie Ajax in unauslöschlicher Beschämung durch einen raschen Entschluß das Leben von sich wirft, so trägt Philoktet dessen mühselige Bürde unter jahrelangem Elende mit ausharrender Geduld. Wie jenen seine Verzweiflung, so adelt diesen seine Standhaftigkeit. Wo der Trieb der Selbsterhaltung mit keiner sittlichen Triebfeder in Streit geräth, da darf er sich in seiner ganzen Stärke äußern. Die Natur hat alle athmenden Wesen damit ausgerüstet, und der Nachdruck, womit sie den Andrang feindseliger Mächte von ihrem

Daſein abwehren, iſt ein Beweis ihrer Vortrefflichkeit. Es iſt wahr, in der Gegenwart jener menſchlichen Geſellſchaft, die ihn ausgeſtoßen, und in der Abhängigkeit von ihrer Uebermacht würde Philoktet eben ſo wenig leben wollen wie Ajax. Aber er findet ſich der Natur allein gegenüber, er verzagt nicht vor ihrem gegen ihn ſo abſchreckenden Antlitz, und dringt dennoch zu dem Mutterbuſen der liebenden Pflegerin hindurch. Auf ein ödes Eiland gebannt, von einer unheilbaren Wunde gepeinigt, einſam und hülflos wie er iſt, verſchafft ihm ſein Geſchoß Nahrung von den Vögeln des Waldes, der Felſen trägt lindernde Heilkräuter, die Quelle beut einen friſchen Trunk, ſeine Höhle gewährt ein Obdach und Kühlung im Sommer, bei'm Winterfroſt erwärmt ihn der Mittagsſtrahl oder angezündetes Reiſig, ſelbſt die wüthenden Anfälle ſeiner Schmerzen müßen ſich zuletzt erſchöpfen, und in erquickenden Schlaf auflöſen. Ach es ſind eben die verkünſtelnden Auszierungen, der läſtige erſchlaffende Ueberfluß iſt es, was gleichgültig gegen den Werth des Lebens macht: entkleidet es von allen fremden Zuthaten, überladet es mit Leiden, daß kaum das nackte Daſein übrig bleibt, und noch wird deſſen Süßigkeit vom Herzen aus mit jedem Pulsſchlage durch die Adern rinnen. Der Arme, Unglückſelige! Zehn Jahre lang hat er es ausgeſtanden, und er lebt noch, er hängt noch am Leben und an der Hoffnung. Welche innige Wahrheit ſpricht aus dieſem allem! Was aber am tiefſten für den Philoktet rührt, iſt, daß er, den ein Mißbrauch der Gewalt aus der Geſellſchaft verſtoßen, ſo bald ſie ſich ihm wieder nähert, ihrem zweiten noch verderblicheren Uebel, der Falſchheit, begegnet. Die Aengſtigung, er möchte ſeines letzten Hülfsmittels, des Bogens, beraubt werden, würde dem Zuſchauer zu peinlich ſein, wenn man

nicht vom Anfange an ahndete, der offne gerade Neoptolemus werde die wider Willen erlernte Rolle des Betrugs nicht bis zu Ende durchführen können. Nicht mit Unrecht wendet sich der Getäuschte von den Menschen ab, zu jenen leblosen Gefährten zurück, womit ihn das angeborne Bedürfniß der Geselligkeit vertraut gemacht hat. Er ruft die Insel und ihre Vulkane als Zeugen des neuen Unrechtes an, das ihm widerfährt, er glaubt, sein geliebter Bogen empfinde Schmerz darüber, ihm entrissen zu sein; endlich nimmt er mit Wehmuth Abschied von seiner wirthlichen Höhle, von den Quellen, ja von der wogenumrauschten Klippe, von wo aus er so oft vergeblich in's Meer hinausgeschaut: so liebend ist das unverstörte Gemüth des Menschen.

Ueber das körperliche Leiden Philoktets, und die Art es darzustellen, hat sich Lessing in seinem Laokoon gegen Winckelmann erklärt, und Herder hat wiederum in den kritischen Wäldern Lessingen widersprochen. Beide letztgenannte haben bei dieser Gelegenheit sonst viel Treffendes über das Stück bemerkt, wiewohl wir darin Herdern beipflichten müßen, daß Winckelmann Recht gehabt zu behaupten, des Sophokles Philoktet leide wie Laokoon in der berühmten Gruppe, nämlich mit dem zurückgehaltenen Schmerz einer nie ganz erliegenden Heldenseele.

Die Trachinierinnen scheinen mir an Werth so weit unter den übrigen auf uns gekommnen Stücken des Sophokles zu stehen, daß ich eine Begünstigung für die Vermuthung zu finden wünschte, diese Tragödie, zwar in demselben Zeitalter, in seiner Schule, vielleicht von seinem Sohne Iophon gedichtet, sei durch Irrthum auf seinen Namen geschoben worden. Manches, sowohl in dem Bau und der Anlage, als in der Schreibart des Stückes, kann verdächtig

ſcheinen; verſchiedne Kunſtrichter haben ſchon bemerkt, das ohne Veranlaßung anhebende Selbſtgeſpräch der Deïanira habe nicht den Charakter der ſophokleiſchen Prologe. Sind aber auch im Ganzen die Kunſtmaximen des Dichters beobachtet, ſo iſt es oberflächlich geſchehen; man vermißt das tiefe Gemüth des Sophokles. Da indeſſen niemand im Alterthume die Aechtheit bezweifelt zu haben ſcheint, auch Cicero die Klage des Hercules daraus als aus einem Werke des Sophokles zuverſichtlich anführt, ſo muß man ſich wohl begnügen zu ſagen, der Tragiker ſei hier einmal unter ſeiner gewöhnlichen Höhe geblieben.

Uebrigens kommt hiebei die Frage in Anregung, welche den Kritiker in Abſicht auf die Werke des Euripides noch weit mehr beſchäftigen kann: in wie fern Erfindung und Ausführung eines Schauſpiels ausſchließend von Einem herrühren muß, damit er für deſſen Urheber gelten könne. Die dramatiſche Litteratur bietet häufig Beiſpiele von Schauſpielen dar, die durch Mehrere gemeinſchaftlich verfertigt wurden. Vom Euripides iſt es bekannt, daß er ſich bei der Ausführung ſeiner Stücke von einem gelehrten Diener, Kephiſophon, helfen ließ; vielleicht überlegte er mit ihm auch deren Entwurf. Es ſcheint allerdings, daß ſich damals in Athen dramatiſche Kunſtſchulen gebildet hatten, von der Art, wie ſie immer zu entſtehen pflegen, wenn ein poetiſches Vermögen mit öffentlichem Wetteifer und mit großer Fülle und Rüſtigkeit in Ausübung gebracht wird: Kunſtſchulen, welche Schüler von ſolcher Vortrefflichkeit und ſo verwandtem Geiſte enthalten, daß der Meiſter ihnen einen Theil der Ausführung, ja ſogar der Anlage anvertrauen, und dennoch unbeſchadet ſeines Ruhmes alles auf ſeinen Namen gehen laßen kann. So waren die Malerſchulen des ſechszehnten Jahr-

hunderts beschaffen, und jedermann weiß, welche scharf sondernde Kritik dazu gehört, um z. B. bei vielen Bildern Raphaels, auszumachen, wie viel davon eigentlich von ihm selbst herrührt. Sophokles hatte seinen Sohn Jophon zur tragischen Kunst erzogen, er konnte sich also leicht von ihm bei der Ausführung Hülfe leisten laßen, besonders da die Tragödien, um mit um den Preis zu werben, zu bestimmten Zeiten fertig und eingelernt sein mußten; er mochte auch gegenseitig in die von jenem ursprünglich entworfenen Werke stellenweise hineinarbeiten, und die so entstandenen Stücke, worin man unverkennbare Züge des Meisters wahrnahm, wurden dann natürlich bald unter dem berühmteren Namen verbreitet.

# Achte Vorlesung.

Euripides. Seine Vorzüge und Fehler. Verfall der tragischen Poesie durch ihn.

Wenn man den Euripides für sich allein betrachtet, ohne Vergleichung mit seinen Vorgängern, wenn man manche seiner beßeren Trauerspiele, und in andern einzelne Stellen aussondert, so muß man ihm außerordentliche Lobsprüche ertheilen. Stellt man ihn hingegen in den Zusammenhang der Kunstgeschichte, sieht man in seinen Stücken immer auf das Ganze, und wiederum auf sein Streben überhaupt, das sich in den auf uns gekommenen sämmtlich offenbart, so kann man nicht umhin, ihn vielfältig und strenge zu tadeln. Von wenigen Schriftstellern läßt sich mit Wahrheit so viel Gutes und Uebles sagen. Er war ein unendlich sinnreicher Kopf, in den mannichfaltigsten Künsten des Geistes gewandt: aber einer Fülle von glänzenden und liebenswürdigen Eigenschaften stand bei ihm nicht der erhabne Ernst des Gemüthes, noch die strenge künstlerische Weisheit ordnend vor, die wir am Aeschylus und Sophokles verehren. Er strebt immer nur zu gefallen, gleichviel durch welche Mittel. Darum ist er sich selbst so ungleich; manchmal hat er hinreißend schöne

Stellen, andre Male versinkt er in wahre Gemeinheiten. Bei allen seinen Fehlern besitzt er eine wunderwürdige Leichtigkeit, und einen gewissen einschmeichelnden Reiz.

Diese Vorerinnerung hielt ich für nöthig, da man mir sonst wegen des Folgenden vorwerfen möchte, ich wechsle nach Gutdünken Maß und Gewicht, da ich in einer eignen Schrift (Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide. Paris 1807.) die Vorzüge des euripideischen Hippolytus im Vergleich mit Racines Nachbildung zu entwickeln mich bemüht habe. Dort heftete ich meine Aufmerksamkeit auf das Einzelne, und zwar an einem der vorzüglichsten Werke dieses Dichters; hier gehe ich von den allgemeinsten Gesichtspunkten und den höchsten Kunstforderungen aus, und muß meine Begeisterung für die alte Tragödie, damit sie nicht als blind und übertrieben erscheine, durch scharfe Prüfung der Spuren von Ausartung und Verfall rechtfertigen.

Man kann die Vollkommenheit in der Kunst und Poesie mit dem Gipfel eines steilen Berges vergleichen, wo sich eine hinaufgewälzte Last nicht lange erhalten kann, sondern sogleich an der andern Seite unaufhaltsam wieder hinunter rollt. Dieß geht nach den Gesetzen der Schwere schnell und mit Leichtigkeit vor sich, es sieht sich bequem mit an, denn die Masse folgt ihrem natürlichen Hange; während das mühsame Hinanstreben ein gewissermaßen peinlicher Anblick ist. Daher kommt es z. B., daß Malereien aus den Zeiten des Verfalles der Kunst dem Auge der Ungelehrten weit beßer gefallen als die, welche dem Zeitpunkte ihrer Vollendung vorangehen. Der ächte Kenner hingegen wird die Gemälde der Zuccheri und anderer, welche den Ton angaben, als die großen Schulen des sechszehnten Jahrhunderts in leere ober-

flächliche Manier ausarteten, an innerm Werth unendlich tief unter die Werke eines Mantegna, Perugino und ihrer Zeitgenoßen ſtellen. Oder man denke ſich auch die höchſte Vollendung der Kunſt als einen Brennpunkt; in gleicher Entfernung diesſeits und jenſeits desſelben nehmen die geſammelten Strahlen einerlei Raum ein; aber an dieſer Seite ſtreben ſie zu einer gemeinſchaftlichen Wirkung zuſammen, an jener fliehen ſie bis zur gänzlichen Zerſtreuung aus einander.

Wir haben noch einen beſondern Grund, die Ausſchweifungen dieſes Dichters ohne Schonung zu rügen; nämlich, daß unſer Zeitalter an ähnlichen Gebrechen krankt, als die waren, welche dem Euripides unter ſeinen Zeitgenoßen ſo viel Gunſt, wenn auch nicht gerade Achtung verſchafften. Wir haben eine Menge Schauſpiele erlebt, die an Gehalt und Form zwar unermeßlich tief unter denen des Euripides ſtehen, aber ihnen darin verwandt ſind, daß ſie durch weichliche, zuweilen ſogar zarte Rührungen das Gefühl beſtechen, während ihre Richtung im Ganzen auf eine wahre ſittliche Freigeiſterei hinausgeht.

Was ich hierüber ſagen werde, iſt großentheils nicht einmal neu. Wiewohl die Neueren nicht ſelten den Euripides ſeinen beiden Vorgängern vorgezogen, ihn mehr als dieſe geleſen, bewundert und nachgeahmt haben, ſei es nun, daß ſie durch die größere Verwandtſchaft der Anſichten und Geſinnungen angezogen, oder durch einen mißverſtandenen Ausſpruch des Ariſtoteles irre geleitet wurden; ſo läßt ſich nachweiſen, daß viele Alte, zum Theil ſchon Zeitgenoßen des Euripides eben ſo geurtheilt, wie ich. Im Anacharſis findet man dieß Gemiſch von Lob und Tadel wenigſtens angedeutet, wiewohl der Verfaßer Alles mildert, nach ſeiner Abſicht,

die griechischen Hervorbringungen jeder Art im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen.

Wir haben einige beißende Aussprüche des Sophokles über den Euripides, wiewohl jener so entfernt von aller Künstler-Eifersucht war, daß er den Tod des letzteren betrauerte, und bei einem kurz hernach aufzuführenden Stücke seinen Schauspielern den Schmuck der Kränze nicht gestattete. Die Beschuldigungen des Plato gegen die tragischen Dichter, sie gäben die Menschen allzusehr der Gewalt der Leidenschaften hin, und machten sie weichlich, indem sie ihren Helden übermäßige Klagen in den Mund legten, halte ich mich berechtigt insbesondre auf den Euripides zu beziehen, weil in Bezug auf seine Vorgänger ihr Ungrund allzu einleuchtend wäre. Die spottenden Angriffe des Aristophanes sind bekannt, aber nicht immer gehörig gewürdigt und verstanden worden. Aristoteles bringt manchen bedeutenden Tadel vor, und wenn er den Euripides den am meisten tragischen Dichter nennt, schreibt er ihm keineswegs die größte Vollkommenheit in der tragischen Kunst überhaupt zu, sondern er meint damit die Wirkung, welche durch unglückliche Ausgänge erreicht wird; denn er fügt sogleich hinzu: „wiewohl er das Uebrige nicht gut anordnet.“ Der Scholiast des Euripides endlich enthält manche kurze und bündige Kritiken über einzelne Stücke, worunter sich wohl Urtheile der alexandrinischen Kritiker erhalten haben könnten: jener Kritiker, unter denen Aristarch durch seinen gründlichen Scharfsinn verdiente, daß sein Name zur Bezeichnung eines Kunstkenners sprichwörtlich gebraucht wird.

Im Euripides finden wir das Wesen der alten Tragödie nicht mehr rein und unvermischt; ihre charakteristischen Züge sind schon zum Theil verlöscht. Wir haben diese

besonders in die darin herrschende Idee des Schicksals, in die idealische Darstellung, und in die Bedeutung des Chores gesetzt.

Der Begriff des Schicksals war freilich von seinen Vorgängern auf ihn vererbt, der Glaube daran wird nach tragischem Gebrauch von ihm eingeschärft, aber dennoch ist bei'm Euripides das Schicksal selten der unsichtbare Geist der ganzen Dichtung, der Grundgedanke der tragischen Welt. Wir haben gesehen, daß diese Idee nach strengeren oder milderen Ansichten gefaßt werden kann; daß die nächtliche Furchtbarkeit des Schicksals im Zusammenhange einer ganzen Trilogie sich bis zu Andeutungen einer weisen und gütigen Vorsehung aufklärt. Euripides hat sie aber aus der Region des Unendlichen herabgezogen, und die unentfliehbare Nothwendigkeit artet bei ihm nicht selten in den Eigensinn des Zufalls aus. Daher kann er sie dann auch nicht mehr auf ihren eigentlichen Zweck richten, nämlich im Gegensatze damit die sittliche Freiheit des Menschen zu heben. Wie wenige seiner Stücke beruhen auf dem standhaften Kampf gegen die Beschlüße des Schicksals, oder einer eben so heldenmüthigen Unterwerfung darunter. Seine Menschen leiden meistens weil sie müßen, und nicht weil sie wollen.

Die gegenseitige Unterordnung der idealischen Hoheit, des Charakters und der Leidenschaft, die wir bei'm Sophokles wie in der bildenden Kunst der Griechen in eben dieser Folge beobachtet finden, hat er gerade umgekehrt. Leidenschaft ist ihm das wichtigste; dann sorgt er für Charakter, und wenn ihm diese Bestrebungen noch Raum übrig laßen, sucht er dann und wann noch Größe und Würde, häufiger Liebenswürdigkeit anzubringen.

Es ist schon eingestanden worden, daß die Personen in

der Tragödie nicht alle gleich fehlerlos sein können, weil sonst schwerlich irgend ein Widerstreit unter ihnen, mithin keine Verwicklung stattfinden würde. Aber Euripides hat, nach dem Ausspruch des Aristoteles, mehrmals seine Personen ohne alle Noth schlecht geschildert, z. B. den Menelaus im Orestes. Große Verbrechen berichtete die durch den Volksglauben geheiligte Ueberlieferung von manchen alten Heroen, allein Euripides dichtet ihnen kleinliche schlechte Streiche aus eigner Willkür an. Ueberhaupt ist es ihm gar nicht darum zu thun, das Heldengeschlecht als durch seinen mächtigen Wuchs über das heutige hervorragend vorzustellen, sondern er bemüht sich vielmehr die Kluft zwischen seinen Zeitgenoßen und jener wunderbaren Vorwelt auszufüllen oder zu überbauen, und die Götter und Helden jenseits im Nachtkleide zu belauschen, gegen welche Art der Beobachtung, wie man sagt, keine Größe probehaltig sein soll. Seine Darstellung nimmt sich gleichsam Vertraulichkeiten mit ihnen heraus; nicht in den Kreiß der Menschheit zieht sie das Uebernatürliche und Fabelhafte (dieß haben wir am Sophokles gerühmt), sondern in die Schranken des unvollkommnen Individuums. Dieß ist es, was Sophokles meinte, wenn er sagte: er selbst bilde die Menschen so wie sie sein sollten, Euripides, wie sie wären. Nicht als ob die seinigen immer als Muster eines untadelichen Betragens aufgestellt werden könnten, sondern sein Ausspruch bezog sich auf die idealische Hoheit und Anmuth des Charakters und der Sitten. Es ist dem Euripides recht angelegen, seine Zuschauer immerfort zu erinnern: Seht, jene Wesen waren Menschen, hatten gerade solche Schwächen, handelten nach eben solchen Triebfedern wie ihr, wie der geringste unter euch. Deswegen malt er recht mit Liebe die Blößen und sittlichen Gebrechen seiner

Personen aus, ja er läßt sie alles, was ihnen keine Ehre macht, in naiven Geständnissen zur Schau tragen. Sie sind oft nicht bloß gemein, sondern sie rühmen sich dessen, als müßte es eben so sein.

Der Chor wird bei ihm meistens zu einem außerwesentlichen Schmuck: seine Gesänge sind oft ganz episodisch, ohne Bezug auf die Handlung, mehr glänzend als schwungvoll und wahrhaft begeistert. „Den Chor" sagt Aristoteles, „muß man als einen der Schauspieler betrachten, und als „einen Theil des Ganzen: er muß mitstreben; nicht wie es „Euripides, sondern wie es Sophokles macht." Die alten Komiker genoßen das Vorrecht, den Chor zuweilen in ihrem eignen Namen mit den Zuschauern reden zu laßen: das hieß eine Parabase, und war, wie ich zeigen werde, dem Geiste ihrer Gattung gemäß. Wiewohl es gar nicht tragisch ist, so hat es Euripides nach dem Zeugniß des Julius Pollux dennoch häufig in seinen Schauspielen gethan, und sich dabei so vergeßen, daß er in den Danaiden den aus Frauen bestehenden Chor grammatische Biegungen gebrauchen ließ, welche nur dem männlichen Geschlechte zustehen. Da sonst der Chor während seines Abzuges allgemeine Betrachtungen, oder anderes auf die Handlung Bezügliches auszusprechen pflegt, so hat er ihm am Schluße dreier Stücke eine Anrufung der Siegesgöttin und den Wunsch, vor seinen Mitwerbern den Preis zu erlangen, in den Mund gelegt.

So hat dieser Dichter zugleich das innere Wesen der Tragödie aufgehoben, und in ihrem äußeren Bau das schöne Ebenmaß verletzt. Er opfert meistens das Ganze den Theilen auf, und in diesen sucht er wiederum mehr fremde Reize, als ächte poetische Schönheit.

In die begleitende Musik nahm er alle die Neuerungen

auf, welche Timotheus erfunden hatte, und wählte die Weisen, welche der Weichlichkeit seiner Poesie am angemeßensten waren. Eben so verfuhr er bei'm Gebrauch der Silbenmaße; sein Versbau ist üppig und geht in's Regellose über. Das Zerfloßene und weniger Männliche würde sich bei tieferer Untersuchung unstreitig auch in den Rhythmen seiner Chorgesänge nachweisen laßen.

Ueberall bringt er im Ueberfluß jene bloß körperlichen Reize an, welche Winckelmann eine Schmeichelei des groben äußeren Sinnes nennt; alles was anregt, auffällt, mit einem Worte lebhaft wirkt, ohne wahren Gehalt für den Geist und das Gefühl. Er arbeitet auf die Wirkung in einem Grade, wie es auch dem dramatischen Dichter nicht verstattet werden kann. So z. B. läßt er sich nicht leicht irgend eine Gelegenheit entgehen, seine Personen in ein plötzliches vergebliches Schrecken gerathen zu laßen; seine Alten klagen immer über die Gebrechlichkeiten des Alters, und steigen besonders den Aufgang aus der Orchestra auf die Bühne, der manchmal auch den Abhang eines Berges bedeutete, über die Mühseligkeit seufzend, mit wankenden Knieen hinauf. Ueberall geht er auf Rührung aus, ihr zu lieb beleidigt er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemälden des Unglücks, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den innern Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltnen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, läßt sie Hunger und Noth leiden, und mit allen äußern Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten, wie es ihm Aristophanes in den Acharnern so lustig aufgerückt hat.

Euripides hatte die Schulen der Philosophen besucht; (er war ein Schüler des Anaxagoras, nicht des Sokrates, wie Manche irrig gesagt haben, sondern nur durch Umgang mit ihm verbunden): da setzt er dann eine Eitelkeit darein, auf allerlei Philosopheme anzuspielen; meines Bedünkens auf sehr unvollkommene Art, so daß man diese Lehren nicht daraus verstehen wird, wenn man sie nicht schon zuvor kennt. Es ist ihm zu gemein, auf die einfältige Weise des Volkes an die Götter zu glauben, er nimmt daher jede Gelegenheit wahr, etwas von allegorischer Deutung derselben auszustreuen, und zu verstehen zu geben, wie zweideutig es eigentlich um seine Frömmigkeit stehe. Man kann in ihm eine doppelte Person unterscheiden: den Dichter, dessen Hervorbringungen einer religiösen Feierlichkeit gewidmet waren, der unter dem Schutze der Religion stand, und sie also seinerseits auch wieder ehren mußte, und den Sophisten mit philosophischen Ansprüchen, der mitten unter den mit der Religion verknüpften Wundern, woraus er die Gegenstände seiner Stücke schöpfte, seine freigeisterischen Meinungen und Zweifel anzubringen suchte. Indem er die Grundfesten der Religion erschüttert, spielt er auf der andern Seite den Moralisten: um recht populär zu sein, wendet er das, was nur von den geselligen Verhältnissen seiner Zeitgenoßen gelten konnte, auf das Heldenleben an. Er streut eine Menge Sittensprüche ein: Sittensprüche, in denen er sich wiederholt, die meistens abgenutzt, und nicht selten grundfalsch sind. Bei diesem moralischen Prunk ist doch die Absicht seiner Stücke, und der Eindruck, den sie im ganzen hervorbringen, zuweilen sehr unsittlich. Man hat die lustige Geschichte, er habe den Bellerophon mit einer schnöden Lobrede auf den Reichthum eingeführt, worin dieser ihn allen Familienfreuden vorzog,

und zuletzt sagte: wenn Aphrodite, welche den Beinamen der goldenen führte, so glänze wie das Gold, so verdiene sie wohl die Liebe der Sterblichen; die Zuhörer, darüber empört, hätten ein großes Geschrei erregt, und den Schauspieler wie den Dichter steinigen wollen. Euripides sei hierauf hervorgesprungen, und habe gerufen: „Wartet doch nur das Ende ab, es wird ihm auch darnach ergehen!“ Eben so soll er sich gegen den Vorwurf, sein Ixion rede doch gar zu abscheulich und gotteslästerlich, damit vertheidigt haben: er habe das Stück auch nicht geendigt, ohne ihn auf's Rad zu flechten. Allein auch dieser Behelf der poetischen Gerechtigkeit, um dargestellte Schlechtigkeit zu vergüten, findet gar nicht einmal in allen seinen Stücken statt. Die Bösen kommen nicht selten frei durch, Lügen und andere schlechte Streiche werden offenbar in Schutz genommen, besonders wenn er ihnen vermeintlich edle Triebfedern unterzuschieben weiß. So hat er auch die verführerische Sophistik der Leidenschaften, welche allem einen Schein zu leihen weiß, sehr in seiner Gewalt. Berüchtigt ist folgender Vers zur Entschuldigung eines Meineides, worin in der That die reservatio mentalis der Casuisten ausgedrückt zu sein scheint:

Die Zunge schwur, doch unbeeidigt ist der Sinn.

In dem Zusammenhange, worin dieser Vers gesprochen wird, wegen dessen Aristophanes ihn so vielfach verspottet, läßt er sich zwar rechtfertigen; aber die Formel taugt dennoch nichts, wegen des möglichen Mißbrauchs der Anwendung. Einen andern Vers des Euripides, „Der Herrschaft wegen sei es „der Mühe werth Unrecht zu thun, sonst müße man gerecht „sein“ hat Cäsar häufig im Munde geführt, um ebenfalls eine mißbrauchende Anwendung davon zu machen.

Verführerische Einladungen zum Genuße sinnlicher Liebe

sind dem Euripides schon von den Alten vorgeworfen worden. So muß es z. B. Unwillen erregen, wenn Hekuba, um den Agamemnon zur Bestrafung des Polymestor zu bewegen, ihn an die Freuden erinnert, welche Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Sclavin, ihm gewährt habe: sie will die Rache für einen gemordeten Sohn mit der eingestandenen und gebilligten Erniedrigung einer noch lebenden Tochter erkaufen. Dieser Dichter machte zuerst die wilde Leidenschaft einer Medea, die unnatürliche einer Phädra zum Hauptgegenstand seiner Dramen, da sich sonst aus den Sitten der Alten gar wohl begreifen läßt, warum die bei ihnen weit weniger durch zarte Gefühle geadelte Liebe nur untergeordnet in ihren älteren Trauerspielen vorkam. Bei dieser den weiblichen Rollen zugetheilten Wichtigkeit ist er doch wegen seines Weiberhaßes berüchtigt, und das ist nicht zu läugnen, daß er eine große Menge Sprüche über die Schwächen des weiblichen Geschlechtes, und die Ueberlegenheit des männlichen, dann manches aus Erfahrungen im Innern des Hauswesens Hergenommene anbringt, womit er wohl den Männern seinen Hof zu machen gedachte, die, wo nicht sein ganzes Publicum, doch dessen überwiegenden Theil ausmachten. Man hat uns ein beißendes Wort und ein Epigramm des Sophokles aufbewahrt, welches den angeblichen Weiberhaß des Euripides dahin deutet, als habe er ihre Verführbarkeit durch seine eigenen unerlaubten Neigungen kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. In der ganzen Art des Euripides, die Frauen zu schildern, sieht man zwar viel Empfänglichkeit, selbst für die edleren Reize weiblicher Sittsamkeit, aber keine wahre Achtung.

Die selbständige Freiheit in der Behandlung der Fabeln, welche eines von den Vorrechten der tragischen Kunst

war, artet bei'm Euripides häufig in ungebundene Willkür aus. Man weiß, daß die so sehr abweichenden Fabeln des Hyginus zum Theil Auszüge aus seinen Stücken sind. Da er oft alles bisher Bekannte und Gewohnte umstieß, so wurden ihm dadurch die Prologe nothwendig, worin er die Lage der Sache nach seiner Annahme meldet, und den Verlauf ankündigt. Lessing hat in der Dramaturgie die seltsame Meinung geäußert, daß dieß von Fortschritten in der dramatischen Kunst zeuge, indem Euripides sich bloß auf die Wirkung der Situationen selbst verlaßen, und dabei nicht auf Spannung der Neugier gerechnet habe. Allein ich kann nicht absehen, warum die Ungewißheit der Erwartung unter den Eindrücken, welche ein dramatisches Gedicht bezweckt, nicht auch ihre Stelle finden sollte. Der Einwurf, auf diese Art werde das Stück nur das erstemal gefallen, weil man nach der Bekanntschaft mit dem Ganzen den Ausgang schon vorher wiße, läßt sich wohl abweisen; ist die Darstellung nur recht kräftig, so wird sie in jedem Augenblick den Zuschauer so festhalten, daß er unterdessen das schon Bekannte wieder vergißt, und zu gleicher Spannung der Erwartung angeregt wird. Ueberdieß machen diese Prologe die Anfänge der euripideischen Stücke sehr einförmig; es hat ein großes Ansehen von Kunstlosigkeit, daß einer herauskommt, und sagt: ich bin der und der, dieß und das ist bis jetzt vorgefallen, und Folgendes wird noch geschehen. Man möchte diese Weise mit den Zetteln aus dem Munde der Figuren auf alten Gemälden vergleichen, welche sich nur bei großer alterthümlicher Einfalt des Stils allenfalls entschuldigen laßen. Allein dann müßte auch das Uebrige damit übereinstimmen, was bei'm Euripides gar nicht der Fall ist, wo die Personen im neuesten Tone damaliger Sitte reden. In den Prologen

sowohl als bei der Auflösung ist er sehr freigebig mit unbedeutenden Erscheinungen von Göttern, die sich nur durch das Schweben in der Maschine über die Menschen erheben, und gar wohl entrathen werden könnten.

Die Behandlung der alten Tragiker, da sie Alles in großen Massen zusammenhalten, und Ruhe und Bewegung nach bemerkbaren Absätzen wechseln laßen, wird von ihm übertrieben. Bald setzt er, der Lebhaftigkeit des Dialogs zu lieb, den schon bei jenen üblichen Wechsel der Reden Vers um Vers, wo oft Fragen und Antworten, oder Einwürfe und Widerlegungen wie Pfeile hin und her geschnellt werden, übermäßig lange fort, und zwar zuweilen so willkürlich, daß die Hälfte der Zeilen erspart werden möchte. Bald ergießt er sich in endlos lange Reden, wo er dann seine Rednerkünste durch sinnreiche Schlußfolgen, oder Erregung des Mitleids glänzend zu zeigen sucht. Viele Scenen haben bei ihm ganz die Gestalt eines Rechtshandels, wo zwei Personen als Parteien einander gegenüber, oder auch vor einer dritten als Richter, nicht etwa sich darauf beschränken, was die gegenwärtige Lage erfordert, sondern auf's weiteste ausholend, ihren Gegner verklagen und sich selbst rechtfertigen, und dieß zwar mit allen Wendungen, welche Sachwaltern, nicht selten auch mit solchen, welche Sykophanten geläufig sind. So suchte der Dichter seine Poesie den Athenern durch die Aehnlichkeit mit ihrem täglichen Lieblingsgeschäft, Processe-Führen, Entscheiden, oder wenigstens Anhören, unterhaltend zu machen. Deswegen empfiehlt ihn Quintilian vorzüglich dem jungen Redner, der aus seinem Studium mehr als aus den ältern Tragikern lernen könne, welches allerdings seine Richtigkeit hat. Allein man sieht, daß eine solche Empfehlung nicht sonderlich empfiehlt: denn Beredsamkeit kann zwar ihre Stelle

im Drama finden, wenn sie der Fassung und dem Zweck der redenden Person gemäß ist; tritt aber Rhetorik an die Stelle des unmittelbaren Ausdrucks der Gemüthsbewegungen, so ist dieß eben nicht poetisch.

Die Schreibart des Euripides ist im Ganzen zu wenig gedrängt, wiewohl sie einzelne sehr glückliche Bilder und sinnreiche Wendungen darbietet: sie hat weder die Würde und den Nachdruck des äschyliſchen, noch die keusche Anmuth des sophokleischen Stils. Oft geht er in seinen Ausdrücken auf das Sonderbare und Seltene, doch verliert er sich auf der andern Seite wieder in die Gewöhnlichkeit, der Ton der Reden wird oft sehr vertraulich, und steigt von der Höhe des Kothurns auf den ebenen Boden hinunter. Hiedurch, so wie durch die an das Lächerliche gränzende Schilderung mancher charakteristischen Eigenheiten (z. B. das ungeschickte Benehmen des vom Bacchus bethörten Pentheus in Frauenkleidern, die Eßlust des Hercules und seine ungestümen Anforderungen an die Gastfreundschaft Admets) ist Euripides schon ein Vorbote der neuen Komödie, zu welcher hin er eine offenbare Neigung hat, indem er unter dem Namen des Heldenalters oft die damalige Wirklichkeit schildert. Menander hat auch eine ausgezeichnete Bewunderung für ihn geäußert, und sich für seinen Schüler erklärt; und vom Philemon hat man ein Fragment voll so ausschweifender Bewunderung, daß es fast scherzhaft gemeint zu sein scheint. „Wenn die Todten," sagt er oder läßt er eine seiner Personen sagen, „in der That „noch Empfindung hätten, wie einige Leute meinen, so „würde ich mich aufhängen, um den Euripides zu sehen." Mit dieser Verehrung der späteren Komiker macht die Gesinnung des älteren Aristophanes, seines Zeitgenoßen, den auffallendsten Gegensatz. Dieser verfolgt ihn unermüdlich und

unerbittlich, er war ihm gleichsam als seine beständige Geisel zugeordnet, damit keine seiner sittlichen und künstlerischen Ausschweifungen ungerügt bliebe. Wiewohl Aristophanes als Komiker sich gegen die tragischen Dichter überhaupt im Verhältniß der Parodie befindet, so tastet er doch den Sophokles nirgends an, und selbst da, wo er vom Aeschylus die Seite faßt, über die man lächeln kann, ist seine Verehrung für diesen sichtbar, und er stellt überall dessen Riesenhaftigkeit der kleinlichen Feinheit des Euripides gegenüber. An diesem hat er die sophistische Spitzfindigkeit, die rhetorischen und philosophischen Anmaßungen, die Unsittlichkeit und verführerische Weichlichkeit, die bloß sinnlichen Rührungen, mit unermeßlichem Verstande und nie versiegendem Witze dargelegt. Da die neueren Kunstrichter meistens den Aristophanes für nichts weiter als einen übertreibenden lästernden Possenreißer hielten, und überdieß nicht verstanden, seine scherzhaften Einkleidungen in die ihnen zum Grunde liegenden Wahrheiten zu übersetzen, so haben sie auf seine Stimme wenig gegeben.

Bei allem Bisherigen muß man es nicht aus der Acht laßen, daß Euripides doch ein Grieche, und zwar ein Zeitgenoße von vielen der größten Männer Griechenlands in der Politik, der Philosophie, der Geschichte und der bildenden Kunst war. Muß er in der Vergleichung mit seinen Vorgängern weit nachstehen, so erscheint er gegen viele Neuere wieder groß. Eine besondere Stärke hat er in den Schilderungen einer kranken, verirrten, den Leidenschaften bis zum Wahnsinn hingegebenen Seele. Er ist vortrefflich, wo der Gegenstand hauptsächlich auf Rührung führt, und keine höheren Anforderungen macht; noch mehr, wo das Pathos selbst sittliche Schönheit verlangt. Wenige seiner

Stücke sind ohne hinreißend schöne einzelne Stellen. Ueb
haupt ist die Meinung keineswegs, ihm das erstaunliche T
lent abzusprechen; nur wird behauptet, es sei nicht mit ein
die Strenge sittlicher Grundsätze und die Heiligkeit religiö
Gefühle über alles ehrenden Gemüthe gepaart gewesen.

# Neunte Vorlesung.

ung der Choëphoren des Aeschylus, der Elektra des Sophokles der des Euripides.

is Verhältniß des Euripides zu seinen beiden gro-rgängern wird sich durch eine Vergleichung zwischen cklicher Weise auf die Nachwelt gekommenen Trauer-der drei Meister über denselben Gegenstand, nämlich ende Ermordung der Klytämnestra durch den Orest, hellste Licht stellen laßen.

e Scene der Choëphoren des Aeschylus ist vor dem en Pallast; das Grab des Agamemnon ist sichtbar: viß war es nicht auf dem Proscenium befindlich, allem Ansehen nach war die Thymele durch eine fgestellte Säule dazu eingerichtet. Orest tritt mit ietreuen Pylades auf; und eröffnet das am Anfange

mit dem Pylades zurück, um sie erst zu belauschen. Der Chor, der aus kriegsgefangenen trojanischen Mädchen besteht, offenbart unter wehevollen Geberden den Anlaß seiner Sendung, nämlich ein schreckendes Traumgesicht, welches Klytämnestra gehabt; er fügt dunkle Ahndungen von der bevorstehenden Rache der Blutschuld hinzu, und beklagt sein Looß, einer ungerechten Herrschaft dienen zu müßen. Elektra befragt den Chor, ob sie den Auftrag ihrer feindseligen Mutter vollführen, oder das Opfer stillschweigend ausgießen soll, und verrichtet auf dessen Rath gleichfalls ein Gebet an den unterirdischen Merkur und an die Seele ihres Vaters, für sich selbst und den abwesenden Orest, daß er als Rächer erscheinen möge. Bei'm Ausguß des Opfers wehklagt sie mit dem Chor um den Abgeschiedenen. Hierauf geräth sie durch die gefundene den ihrigen an Farbe ähnliche Haarlocke, und die Fußstapfen um das Grab her auf die Vermuthung, ihr Bruder sei da gewesen, und wie sie darüber vor Freuden außer sich ist, tritt er hervor, und giebt sich zu erkennen. Ihre Zweifel überwindet er vollends durch Vorzeigung seines von ihr selbst gewebten und am Saum mit eingewirkten Figuren verzierten Leibrocks; sie überlaßen sich ihrer Freude, er verrichtet ein Gebet an Zeus, und giebt kund, wie ihn Apollo unter den schrecklichsten Androhungen der Verfolgung von den Furien seines Vaters berufen habe, die Schuldigen an dessen Tode auf die nämliche Art, nämlich durch List umzubringen. Nun folgen Gesänge des Chors und der Elektra; welche theils Gebete an den Abgeschiedenen und die unterirdischen Gottheiten enthalten, theils alle Bewegungsgründe zu der That, besonders den aus Agamemnons Tode hergenommenen, in das Gemüth rufen. Orest erkundigt sich nach dem Traumgesicht, welches Klytämnestra zu der Opferung

vermocht, und erfährt, ſie habe geträumt, daß ſie einen Drachen in der Wiege als Kind an die Bruſt lege, und mit ihrem Blute ſäuge. Er will nun dieſer Drache werden, und giebt näher an, wie er als verkleideter Fremder in das Haus zu ſchleichen, und den Aegiſth ſowohl als ſie zu überfallen gedenke. Hierauf entfernt er ſich in dieſer Abſicht mit dem Pylades. Der nächſte Chorgeſang beſchäftigt ſich mit der gränzenloſen Frechheit der Menſchen überhaupt, und beſonders der Weiber in ihren unerlaubten Leidenſchaften, die er durch entſetzliche mythiſche Beiſpiele beſtätigt, und wie doch am Ende die ſtrafende Gerechtigkeit ſie ereile. Oreſt, als Fremder mit Pylades zurückkommend, begehrt in den Pallaſt eingelaßen zu werden. Klytämneſtra kommt heraus, und da ſie den Tod des Oreſt von ihm erfährt, über welche Nachricht Elektra verſtellterweiſe jammert, ladet ſie ihn zu gaſtfreier Aufnahme herein. Nach einem kurzen Gebet des Chors kommt die Amme, und wehklagt um ihren Pflegling; der Chor flößt ihr noch Hoffnung für ſein Leben ein, und räth ihr den Aegiſth, zu dem Klytämneſtra geſendet, nicht mit, ſondern ohne ſeine Leibwache herzubeſtellen. In dem herannahenden Augenblicke der Gefahr wendet ſich der Chor mit Gebeten an Zeus und Merkur, daß die That gelingen möge. Aegiſth kommt mit der Botin redend hinzu, kann ſich noch nicht ganz von dem ihm ſehr erfreulichen Tode des Oreſt überzeugen, und eilt deswegen in das Haus, wo man nach einem kurzen Gebet des Chors das Geſchrei des Ermordeten hört. Ein Diener ſtürmt heraus, und lärmt vor der Thür der Frauenwohnung, um die Klytämneſtra zu warnen. Sie vernimmt es, tritt hervor, fordert ein Beil um ſich zu wehren, aber da Oreſt unverzüglich mit dem blutigen Schwert auf ſie eindringt, entſinkt ihr der Muth, und ſie hält ihm auf's

beweglichste die mütterliche Brust vor. Zweifelhaft fragt er den Pylades, der ihn in wenigen Zeilen durch die stärksten Gründe anmahnt; nach anklagenden und entschuldigenden Wechselreden verfolgt er sie in das Haus, um sie neben der Leiche Aegisth's zu ermorden. Der Chor jubelt in einem ernsten Gesange über die vollzogene Vergeltung. Die große Thür des Pallastes öffnet sich, und zeigt im Innern das erschlagene Paar zusammen auf einem Bett. Orest läßt von den Dienern das weitläuftige Gewand, worin verwickelt sein Vater erschlagen ward, entfalten, damit es alle sehen; der Chor erkennt daran die blutigen Spuren, voller Jammer über Agamemnons Mord. Orest, indem er fühlt, daß sich sein Gemüth verwirrt, nimmt noch die Zeit wahr, in einer Rede seine That zu rechtfertigen; er erklärt, er wolle sich um Reinigung von der Blutschuld nach Delphi begeben, und flieht dann voller Entsetzen vor den Furien seiner Mutter, die der Chor noch nicht erblickt, und für eine Einbildung hält, die ihm aber keine Ruhe mehr laßen. Der Chor schließt mit einer Betrachtung über die dreifache Mordscene in dem Königshause von dem thyesteischen Gastmale an.

Die Elektra des Sophokles spielt ebenfalls vor dem Pallaste, aber ohne Grabmal Agamemnons. Mit Tagesanbruch kommen wie aus der Fremde Pylades, Orest und sein Pfleger, der an jenem blutigen Tage sein Retter geworden. Dieser führt ihn belehrend in seine Vaterstadt ein, was Orest mit einer Rede über den Auftrag des Apoll, und die Art, wie er ihn auszuführen gedenkt, erwiedert, und dann ein Gebet an die einheimischen Götter und sein väterliches Haus verrichtet. Man hört Elektra im Hause stöhnen, Orest wünscht sie gleich zuerst zu begrüßen, aber der Alte führt

ihn weg, um am Grabe seines Vaters ein Opfer zu verrichten. Elektra tritt heraus, und ergießt in einer pathetischen Anrede an den Himmel ihren Kummer, in einem Gebet an die unterirdischen Gottheiten ihr ungestilltes Verlangen nach Rache. Der Chor, aus einheimischen Jungfrauen bestehend, kommt tröstend herzu, in Wechselgesängen und Wechselreden mit dem Chor entfaltet Elektra ihre unerschütterliche Trauer, die Schmach ihres unterdrückten Lebens, ihre Hoffnungslosigkeit wegen der Zögerungen des häufig von ihr angemahnten Oreſt, und giebt den Aufmunterungsgründen des Chors wenig Gehör. Chrysothemis, die jüngere, nachgiebigere und vorgezogene Tochter der Klytämneſtra, kommt mit einem Todtenopfer, um es zum Grabe des Vaters zu tragen. Es entſteht ein Wortwechſel zwiſchen den Schweſtern über ihre beiderſeitigen Geſinnungen, Chrysothemis meldet Elektren, der jetzt auf dem Lande abweſende Aegiſth habe das Aergſte über ſie beſchloßen, welchem jene Trotz bietet. Darauf erfährt ſie, daß Klytämneſtra geträumt, Agamemnon ſei in's Leben zurück gekommen, und habe ſein Scepter in den Boden des Hauſes gepflanzt, woraus ein das ganze Land beſchattender Baum erwachſen ſei, und dadurch erſchreckt, habe ſie ihr aufgetragen, ein Todtenopfer zu bringen. Elektra räth ihr, ſich nicht an den Befehl ihrer frechen Mutter zu kehren, ſondern ein Gebet für ſich und ihre Geſchwiſter, und für die rächende Rückkehr des Oreſt am Grabe zu verrichten; ſie fügt zu den Gaben ihren Gürtel und eine Locke ihres Haars. Chrysothemis geht mit dem Verſprechen ihr zu folgen ab. Der Chor weiſſagt aus dem Traumgeſichte annahende Vergeltung, und bezieht die Verbrechen im Hauſe des Pelops auf eine erſte Verſchuldung jenes Ahnherrn. Klytämneſtra ſchilt ihre Tochter, gegen die ſie doch,

Stücke sind ohne hinreißend schöne einzelne Stellen. Ueberhaupt ist die Meinung keineswegs, ihm das erstaunliche Talent abzusprechen; nur wird behauptet, es sei nicht mit einem die Strenge sittlicher Grundsätze und die Heiligkeit religiöser Gefühle über alles ehrenden Gemüthe gepaart gewesen.

# Neunte Vorlesung.

Vergleichung der Choëphoren des Aeschylus, der Elektra des Sophokles und der des Euripides.

Das Verhältniß des Euripides zu seinen beiden großen Vorgängern wird sich durch eine Vergleichung zwischen den glücklicher Weise auf die Nachwelt gekommenen Trauerspielen der drei Meister über denselben Gegenstand, nämlich die rächende Ermordung der Klytämnestra durch den Orest, in das hellste Licht stellen laßen.

Die Scene der Choëphoren des Aeschylus ist vor dem königlichen Pallast; das Grab des Agamemnon ist sichtbar: aber gewiß war es nicht auf dem Proscenium befindlich, sondern allem Ansehen nach war die Thymele durch eine oben aufgestellte Säule dazu eingerichtet. Orest tritt mit seinem getreuen Pylades auf; und eröffnet das am Anfange leider etwas verstümmelte Stück an dem Grabmale mit einem Gebete an den Merkur, und mit einer Rache verheißenden Anrede an seinen Vater, dem er eine Locke weiht. Er sieht einen weiblichen Zug in Trauerkleidern aus dem Pallaste kommen, welche ein Trankopfer zu dem Grabe bringen: und da er seine Schwester darunter zu erkennen glaubt, tritt er

mit dem Pylades zurück, um sie erst zu belauschen. Der Chor, der aus kriegsgefangenen trojanischen Mädchen besteht, offenbart unter wehevollen Geberden den Anlaß seiner Sendung, nämlich ein schreckendes Traumgesicht, welches Klytämnestra gehabt; er fügt dunkle Ahndungen von der bevorstehenden Rache der Blutschuld hinzu, und beklagt sein Looß, einer ungerechten Herrschaft dienen zu müßen. Elektra befragt den Chor, ob sie den Auftrag ihrer feindseligen Mutter vollführen, oder das Opfer stillschweigend ausgießen soll, und verrichtet auf dessen Rath gleichfalls ein Gebet an den unterirdischen Merkur und an die Seele ihres Vaters, für sich selbst und den abwesenden Orest, daß er als Rächer erscheinen möge. Bei'm Ausguß des Opfers wehklagt sie mit dem Chor um den Abgeschiedenen. Hierauf geräth sie durch die gefundene den ihrigen an Farbe ähnliche Haarlocke, und die Fußstapfen um das Grab her auf die Vermuthung, ihr Bruder sei da gewesen, und wie sie darüber vor Freuden außer sich ist, tritt er hervor, und giebt sich zu erkennen. Ihre Zweifel überwindet er vollends durch Vorzeigung seines von ihr selbst gewebten und am Saum mit eingewirkten Figuren verzierten Leibrocks; sie überlaßen sich ihrer Freude, er verrichtet ein Gebet an Zeus, und giebt kund, wie ihn Apollo unter den schrecklichsten Androhungen der Verfolgung von den Furien seines Vaters berufen habe, die Schuldigen an dessen Tode auf die nämliche Art, nämlich durch List umzubringen. Nun folgen Gesänge des Chors und der Elektra; welche theils Gebete an den Abgeschiedenen und die unterirdischen Gottheiten enthalten, theils alle Bewegungsgründe zu der That, besonders den aus Agamemnons Tode hergenommenen, in das Gemüth rufen. Orest erkundigt sich nach dem Traumgesicht, welches Klytämnestra zu der Opferung

vermocht, und erfährt, ſie habe geträumt, daß ſie einen Drachen in der Wiege als Kind an die Bruſt lege, und mit ihrem Blute ſäuge. Er will nun dieſer Drache werden, und giebt näher an, wie er als verkleideter Fremder in das Haus zu ſchleichen, und den Aegiſth ſowohl als ſie zu überfallen gedenke. Hierauf entfernt er ſich in dieſer Abſicht mit dem Pylades. Der nächſte Chorgeſang beſchäftigt ſich mit der gränzenloſen Frechheit der Menſchen überhaupt, und beſonders der Weiber in ihren unerlaubten Leidenſchaften, die er durch entſetzliche mythiſche Beiſpiele beſtätigt, und wie doch am Ende die ſtrafende Gerechtigkeit ſie ereile. Oreſt, als Fremder mit Pylades zurückkommend, begehrt in den Pallaſt eingelaßen zu werden. Klytämneſtra kommt heraus, und da ſie den Tod des Oreſt von ihm erfährt, über welche Nachricht Elektra verſtellterweiſe jammert, ladet ſie ihn zu gaſtfreier Aufnahme herein. Nach einem kurzen Gebet des Chors kommt die Amme, und wehklagt um ihren Pflegling; der Chor flößt ihr noch Hoffnung für ſein Leben ein, und räth ihr den Aegiſth, zu dem Klytämneſtra geſendet, nicht mit, ſondern ohne ſeine Leibwache herzubeſtellen. In dem herannahenden Augenblicke der Gefahr wendet ſich der Chor mit Gebeten an Zeus und Merkur, daß die That gelingen möge. Aegiſth kommt mit der Botin redend hinzu, kann ſich noch nicht ganz von dem ihm ſehr erfreulichen Tode des Oreſt überzeugen, und eilt deswegen in das Haus, wo man nach einem kurzen Gebet des Chors das Geſchrei des Ermordeten hört. Ein Diener ſtürmt heraus, und lärmt vor der Thür der Frauenwohnung, um die Klytämneſtra zu warnen. Sie vernimmt es, tritt hervor, fordert ein Beil um ſich zu wehren, aber da Oreſt unverzüglich mit dem blutigen Schwert auf ſie eindringt, entſinkt ihr der Muth, und ſie hält ihm auf's

beweglichste die mütterliche Brust vor. Zweifelhaft fragt er den Pylades, der ihn in wenigen Zeilen durch die stärksten Gründe anmahnt; nach anklagenden und entschuldigenden Wechselreden verfolgt er sie in das Haus, um sie neben der Leiche Aegisth's zu ermorden. Der Chor jubelt in einem ernsten Gesange über die vollzogene Vergeltung. Die große Thür des Pallastes öffnet sich, und zeigt im Innern das erschlagene Paar zusammen auf einem Bett. Orest läßt von den Dienern das weitläuftige Gewand, worin verwickelt sein Vater erschlagen ward, entfalten, damit es alle sehen; der Chor erkennt daran die blutigen Spuren, voller Jammer über Agamemnons Mord. Orest, indem er fühlt, daß sich sein Gemüth verwirrt, nimmt noch die Zeit wahr, in einer Rede seine That zu rechtfertigen; er erklärt, er wolle sich um Reinigung von der Blutschuld nach Delphi begeben, und flieht dann voller Entsetzen vor den Furien seiner Mutter, die der Chor noch nicht erblickt, und für eine Einbildung hält, die ihm aber keine Ruhe mehr laßen. Der Chor schließt mit einer Betrachtung über die dreifache Mordscene in dem Königshause von dem thyesteischen Gastmale an.

Die Elektra des Sophokles spielt ebenfalls vor dem Pallaste, aber ohne Grabmal Agamemnons. Mit Tagesanbruch kommen wie aus der Fremde Pylades, Orest und sein Pfleger, der an jenem blutigen Tage sein Retter geworden. Dieser führt ihn belehrend in seine Vaterstadt ein, was Orest mit einer Rede über den Auftrag des Apoll, und die Art, wie er ihn auszuführen gedenkt, erwiedert, und dann ein Gebet an die einheimischen Götter und sein väterliches Haus verrichtet. Man hört Elektra im Hause stöhnen, Orest wünscht sie gleich zuerst zu begrüßen, aber der Alte führt

ihn weg, um am Grabe seines Vaters ein Opfer zu verrichten. Elektra tritt heraus, und ergießt in einer pathetischen Anrede an den Himmel ihren Kummer, in einem Gebet an die unterirdischen Gottheiten ihr ungestilltes Verlangen nach Rache. Der Chor, aus einheimischen Jungfrauen bestehend, kommt tröstend herzu, in Wechselgesängen und Wechselreden mit dem Chor entfaltet Elektra ihre unerschütterliche Trauer, die Schmach ihres unterdrückten Lebens, ihre Hoffnungslosigkeit wegen der Zögerungen des häufig von ihr angemahnten Orest, und giebt den Aufmunterungsgründen des Chors wenig Gehör. Chrysothemis, die jüngere, nachgiebigere und vorgezogene Tochter der Klytämnestra, kommt mit einem Todtenopfer, um es zum Grabe des Vaters zu tragen. Es entsteht ein Wortwechsel zwischen den Schwestern über ihre beiderseitigen Gesinnungen, Chrysothemis meldet Elektren, der jetzt auf dem Lande abwesende Aegisth habe das Aergste über sie beschloßen, welchem jene Trotz bietet. Darauf erfährt sie, daß Klytämnestra geträumt, Agamemnon sei in's Leben zurück gekommen, und habe sein Scepter in den Boden des Hauses gepflanzt, woraus ein das ganze Land beschattender Baum erwachsen sei, und dadurch erschreckt, habe sie ihr aufgetragen, ein Todtenopfer zu bringen. Elektra räth ihr, sich nicht an den Befehl ihrer frechen Mutter zu kehren, sondern ein Gebet für sich und ihre Geschwister, und für die rächende Rückkehr des Orest am Grabe zu verrichten; sie fügt zu den Gaben ihren Gürtel und eine Locke ihres Haars. Chrysothemis geht mit dem Versprechen ihr zu folgen ab. Der Chor weissagt aus dem Traumgesichte annahende Vergeltung, und bezieht die Verbrechen im Hause des Pelops auf eine erste Verschuldung jenes Ahnherrn. Klytämnestra schilt ihre Tochter, gegen die sie doch,

vermuthlich durch Wirkung des Traumes, milder ist als gewöhnlich, sie vertheidigt ihre That an Agamemnon, Elektra greift sie deswegen an, jedoch beide ohne heftigen Wortwechsel. Hierauf verrichtet Klytämnestra am Altar vor dem Hause ein Gebet zum Apoll um Heil und langes Leben, und heimlich um den Untergang ihres Sohnes. Der Pfleger des Orest kommt, und meldet als Bote eines phocensischen Freundes den Tod Orests, und zwar genau mit allen Umständen, daß er bei'm Wagenrennen in den pythischen Spielen umgekommen sei. Klytämnestra verbirgt kaum ihre triumphierende Freude, wiewohl sie anfangs eine Anwandlung mütterlichen Gefühls hat, und ladet den Boten zur Bewirthung herein. Elektra überläßt sich in Reden und Gesängen ihrem Jammer, der Chor sucht umsonst sie zu trösten, Chrysothemis kommt voller Freude, von dem Grabmale zurück, mit der Versicherung, Orest sei in der Nähe: sie hat nämlich seine Haarlocke, sein Trankopfer und Blumenkränze da gefunden. Elektras Verzweiflung wird dadurch erneuert, sie giebt ihr die grausame Aufklärung der eben angekommenen Nachricht, und fordert sie auf, da jetzt keine andere Hoffnung übrig sei, sich mit ihr zu einer kühnen That zu vereinigen, und den Aegisth umzubringen, welches Chrysothemis, nicht muthig genug, als thöricht abweist, und nach heftigem Wortwechsel hineingeht. Der Chor beklagt die nun so ganz verlaßene Elektra. Orest kommt mit Pylades und einigen Dienern, welche die Urne angeblich mit der Asche des Gestorbenen tragen. Elektra erbittet sich diese von ihm, und trauert darüber in den beweglichsten Reden, worüber Orest gerührt, sich nicht länger verbergen kann: er giebt sich ihr nach einiger Vorbereitung zu erkennen, und bestätigt die Entdeckung durch den vorgezeigten Siegelring des Vaters. Sie überläßt sich in Reden

und Gesängen ihrer gränzenlosen Freude, bis der Pfleger heraustritt, beide wegen ihrer Unvorsichtigkeit schilt und warnt. Elektra erkennt mit einiger Mühe in ihm den treuen Knecht wieder, dem sie den Orest zur Rettung anvertrauet hat, und begrüßt ihn dankbar. Auf den Rath des Pflegers begeben sich Orest und Pylades schleunig mit ihm in's Haus, um Klytämnestra noch allein zu überraschen. Elektra begleitet sie mit einem Gebet an den Apollo, der Chorgesang kündigt den Augenblick der Vergeltung an. Man hört im Hause das Geschrei der erschrockenen Klytämnestra, ihre kurzen Bitten, ihr Wehklagen, da sie ermordet wird. Elektra fordert von außen den Orest zur Vollführung der That auf, er kommt mit blutigen Händen heraus; da der Chor aber den Aegisth ankommen sieht, eilt er wieder in's Haus, um ihn zu überraschen. Aegisth erkundigt sich nach dem Tode des Orest, und glaubt nach den zweideutigen Reden der Elektra, seine Leiche sei im Hause. Er befiehlt also die Thüren zu öffnen, um diejenigen im Volk, welche seine Herrschaft ungern ertragen, zu überzeugen, daß keine Hoffnung auf den Orest mehr sei. Der Mitteleingang öffnet sich, und zeigt im Innern des Pallastes einen auf einem Bett liegenden zugedeckten Körper, Orest steht daneben und heißt den Aegisth selbst die Decke aufheben, der nun plötzlich die blutige Leiche der Klytämnestra, und sich ohne Rettung verloren sieht. Er begehrt reden zu dürfen, was aber Elektra wehrt. Orest zwingt ihn in das Haus zu gehen, um ihn dort an derselben Stelle umzubringen, wo er seinen Vater umgebracht.

Der Schauplatz der Elektra des Euripides ist nicht in Mykene, sondern an der Gränze des argolischen Gebiets, in freier Landschaft vor einer einsamen armseligen Bauernhütte.

Der Bewohner, ein alter Landmann, kommt heraus, und erzählt im Prolog den Zuschauern, wie es im königlichen Hause steht, theils das schon Bekannte, dann aber, daß man nicht zufrieden, die Elektra schmählich zu behandeln, und sie unvermählt zu laßen, sie unter ihrem Stande mit ihm verheiratet habe; die Gründe dieses Verfahrens, die er anführt, sind wunderlich genug, er versichert aber, er hege zu viel Ehrerbietung vor ihr, um sie in der That zu seiner Gattin zu erniedrigen. Sie leben also in einer jungfräulichen Ehe. Elektra kommt, da es noch vor Tages Anbruch ist, mit einem Krug auf dem nach knechtischer Art geschornen Kopf, um Waßer zu holen; ihr Mann beschwört sie, sich doch nicht mit solchen ungewohnten Arbeiten zu plagen, sie will sich aber von ihrer Pflicht als Hausfrau nicht abhalten laßen, und beide gehen ab, er zur Feldarbeit, sie ihrem Geschäfte nach. Orest tritt nun mit dem Pylades auf, und eröffnet in einer Rede an diesen, daß er schon am Grabe seines Vaters geopfert, sich aber nicht in die Stadt wage, sondern hier an der Gränze nach seiner, wie er weiß, verheirateten Schwester spähen wolle, um von ihr die Lage der Sachen zu erfahren, Er sieht Elektra mit dem Waßerkruge kommen, und zieht sich zurück. Sie stimmt einen wehklagenden Gesang um ihr eigenes Schicksal und ihren Vater an. Der Chor, aus ländlichen Weibern bestehend, kommt, und ermuntert sie an einem Feste der Juno Theil zu nehmen, was sie aber, in ihr Elend versunken, auf ihre zerlumpten Kleider zeigend, verweigert. Der Chor erbietet sich, ihr festlichen Schmuck zu leihen, allein sie beharrt dabei. Sie erblickt den Orest und Pylades in ihrem Schlupfwinkel, hält sie für Räuber, und will in's Haus fliehen; da Orest hervortritt und ihr dieß wehrt, glaubt sie, er wolle sie um-

bringen; er beruhigt sie, und bringt ihr Nachricht vom Leben des Oreſt. Hierauf erkundigt er ſich nach ihrer Lage, wobei denn den Zuſchauern das ganze Verhältniß von neuem eingeſchärft wird. Oreſt giebt ſich immer nicht zu erkennen, ſondern verſpricht bloß Elektras Botſchaft an ihren Bruder zu beſtellen, und bezeugt Theilnahme als ein Fremder. Der Chor wird bei dieſer Gelegenheit neugierig, auch etwas aus der Stadt zu erfahren, und Elektra ſchildert nach ihrem eigenen Elende die Ueppigkeit und den Uebermuth ihrer Mutter und des Aegiſth, der auf Agamemnons Grabe herumſpringe, und mit Steinen darnach werfe. Der Bauer kommt von der Arbeit zurück und findet es ziemlich unſchicklich, daß ſeine Frau mit jungen Männern ſchwatzt; da er jedoch hört, daß ſie Nachricht von Oreſt bringen, ladet er ſie freundlichſt in ſein Haus ein. Oreſt ſtellt bei'm Anblick des würdigen Mannes Betrachtungen an, wie ſich doch oft in niedrigen Geſchlechtern und unter unſcheinbarer Hülle die achtungswürdigſten Menſchen finden. Elektra macht ihrem Manne Vorwürfe wegen der Einladung, da ſie doch nichts im Hauſe hätten; er meint, die Fremden würden ſchon ſo vorlieb nehmen, eine wirthſchaftliche Frau wiße allerlei Gerichte herbei zu ſchaffen, auf einen Tag reiche ihr Vorrath wohl hin. Sie ſchickt ihn zu dem alten Pfleger und Retter des Oreſt, der in der Nähe auf dem Lande wohnt, damit dieſer kommen und etwas zur Bewirthung mitbringen möge. Der Bauer geht mit Sprüchen über den Reichthum und die Mäßigkeit ab. Der Chor verſteigt ſich in einen Geſang über den Zug der Griechen vor Troja, beſchreibt weitläuftig, was auf dem Schilde des Achill, welchen ihm Thetis gebracht, abgebildet geweſen, endigt aber doch mit dem Wunſche, Klytämneſtra möge für ihren Frevel beſtraft werden.

Der alte Pfleger, dem es ſehr ſauer wird, zu dem

es Euripides überhaupt geschrieben, wenn es nicht war, um die Elektra glücklich zu verheiraten, und den alten Bauer zur Belohnung der Enthaltsamkeit sein Glück machen zu laßen. Ich wünschte nur, daß die Vermählung des Pylades sogleich vor sich gienge, auch der Bauer eine namhafte Summe ausgezahlt erhielte: so würde alles zur Genugthuung der Zuschauer wie ein gemeines Lustspiel endigen.

Um nicht ungerecht zu sein, muß ich noch bemerken, daß die Elektra vielleicht das allerschlechteste Stück des Euripides ist. War es die Sucht nach Neuheit, was ihn hier auf solche Abwege brachte? Freilich war er zu beklagen, daß ihm bei diesem Gegenstande zwei solche Vorgänger zuvorgekommen waren. Aber was zwang ihn, sich mit jenen zu meßen, und überhaupt eine Elektra zu schreiben?

# Zehnte Vorlesung.

Beurtheilung der übrigen Werke des Euripides. Das satyrische Drama. Alexandrinische Tragiker.

Von den in größerer Anzahl auf uns gekommenen Stücken des Euripides können wir nur Einiges in der Kürze berühren.

Von Seiten seiner Sittlichkeit ist vielleicht keines so sehr zu loben, als die Alceste. Ihr Entschluß zu sterben, und ihr Abschied von ihrem Gemahl und Kindern ist schmerzlich entzückend dargestellt. Auch die Enthaltsamkeit, daß er die aus der Unterwelt zurückgeführte Heldin durchaus nicht reden läßt, um nicht den geheimnißvollen Vorhang vor dem Zustande der Todten wegzuziehen, muß sehr hoch angerechnet werden. Freilich ist Admet, und besonders sein Vater mit ihrer selbstischen Liebe zum Leben sehr aufgeopfert, auch Hercules zeigt sich anfangs derb bis zur Rohheit, und erst nachher edler und seiner würdig, endlich wieder jovialisch, da er mit dem Admet seinen Scherz treibt, und ihm seine verschleierte Gattin als eine neue Braut zuführt.

Iphigenia in Aulis ist ein den Neigungen und Kräften des Euripides besonders angemeßener Gegenstand: es kam hier darauf an, eine sanfte Rührung für die unschuldige

Jugend und Kindlichkeit der Heldin zu erregen. Indessen ist Iphigenia noch lange keine Antigone; schon Aristoteles bemerkt, daß der Charakter nicht gehalten ist: „die flehende „Iphigenia sei der nachher sich willig aufopfernden durchaus „nicht ähnlich.“

Auch Ion ist eines von den lieblichsten Stücken wegen der Schilderungen von Unschuld und priesterlicher Heiligkeit an dem Knaben, wovon es den Namen führt. Zwar fehlt es im Lauf der Verwickelung nicht an Unwahrscheinlichkeiten, Nothbehelfen und Wiederholungen; und die Auflösung vermittelst einer Lüge, wozu sich Götter und Menschen gegen den Xuthus verbünden, kann unser Gefühl schwerlich befriedigen.

In der Darstellung weiblicher Leidenschaften und der Verirrungen eines kranken Gemüths werden Phädra und Medea verdientermaßen gepriesen. Das Stück, worin jene vorkommt, glänzt durch die erhabene Heldenschönheit des Hippolytus; auch empfiehlt es sich im höchsten Grade durch die beobachtete Schicklichkeit und sittliche Strenge bei einem so bedenklichen Gegenstande. Dieß ist jedoch vielleicht nicht sowohl das Verdienst des Dichters selbst, als des Zartgefühls seiner Zeitgenoßen, denn der Hippolytus, den wir haben, ist nach dem Zeugniß des Scholiasten ein umgearbeiteter, in welchem das Anstößige und Tadelnswürdige des früheren verbeßert worden. Der gelehrte und scharfsinnige Brunck sagt, jedoch ohne irgend ein Zeugniß oder die Uebereinstimmung eines Bruchstückes als Beweis anzuführen, Seneca sei in seinem Hippolytus der Anlage des früheren vom Euripides, welcher der verschleierte hieß, gefolgt. Wofern dieß bloße Vermuthung ist, so möchte ich bezweifeln, daß Euripides selbst in dem getadelten Schauspiele sich die Scene

der Liebeserklärung erlaubt habe, welche Racine aus dem Seneca in seine Bearbeitung aufzunehmen kein Bedenken getragen.

Der Eingang der Medea ist vortrefflich, ihre verzweiflungsvolle Lage wird durch die Gespräche ihrer Amme, des Pflegers ihrer Kinder, und ihre eigenen Wehklagen hinter der Scene zerreißend angekündigt. Sobald sie hervortritt, hat der Dichter Sorge getragen, durch viele allgemeine und gemeine Betrachtnugen, die er ihr in den Mund legt, uns abzukühlen. Noch kleiner erscheint sie in der Scene mit dem Aegeus, wo sie, im Begriff am Jason eine furchtbare Rache zu nehmen, sich erst einen Zufluchtsort sichert, ja es fehlt nicht viel, eine neue Verbindung bevorwortet. Das ist nicht die kühne Verbrecherin, welche die Naturkräfte zum Dienst ihrer wilden Leidenschaften sich unterworfen hat, und wie ein verheerendes Meteor von Land zu Land forteilt; jene Medea, die, von aller Welt verlaßen, sich selbst noch genügen kann. Nur Gefälligkeit gegen die atheniſchen Alterthümer konnte den Euripides zu dieſem frostigen Einſchiebſel vermögen. Sonst hat er die mächtige Zauberin, und das in den Verhältniſſen ihres Geſchlechtes ſchwache Weib in derſelben Perſon ergreifend geſchildert. Auf das innigſte rühren die Anwandlungen mütterlicher Zärtlichkeit mitten unter den Zurüſtungen zu der grauſamen That. Nur kündigt ſie ihr Vorhaben zu frühzeitig und zu beſtimmt an, ſtatt es bloß wie eine verworrene ſchwarze Ahndung zu hegen. Als ſie es vollbringt, ſcheint der Trieb der Rache am Jaſon durch den ſchmählichen Tod ſeiner jungen Gemahlin und ihres Vaters ſchon befriedigt ſein zu müßen, und der neue Bewegungsgrund, nämlich Jaſon würde die Kinder unfehlbar umbringen wollen, und ſie müße ihm vorbeugen, hält die Prüfung

nicht aus. Denn wie sie die Leichen auf ihrem Drachenwagen entführt, hätte sie auch die lebenden Kinder zugleich mit sich retten können. Doch läßt sich dieß vielleicht durch die Verwirrung des Gemüths, worein das vollbrachte Verbrechen sie stürzt, rechtfertigen.

Solche Gemälde allgemeinen Jammers, des Sturzes blühender Geschlechter und Staaten aus der größten Herrlichkeit in die tiefste Noth, ja in gänzliche Vernichtung, wie das in den Trojanerinnen aufgestellte, mochten dem Euripides vom Aristoteles den Namen des vorzugsweise tragischen Dichters verdienen. Der Schluß, wie die gefangenen als Sklavinnen verlooßten Frauen, das brennende und einstürzende Troja hinter sich laßend, sich zu den Schiffen wenden, ist wahrhaft groß. Uebrigens kann nicht leicht ein Stück weniger Handlung im energischen Sinne des Wortes haben: es ist eine Reihe von Lagen und Vorfällen, ohne irgend einen andern Zusammenhang, als daß sie insgesammt von der Eroberung Trojas herrühren; aber sie gehen durchaus nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel. Die Anhäufung hülfloſen Leidens, das nicht einmal einen Widerstand der Gesinnungen aufzubieten hat, ermüdet zuletzt, und erschöpft das Mitleid. Je mehr gekämpft wird, um ein Unglück abzuwehren, um so mehr Eindruck macht es nachher, wenn es dennoch hereinbricht. Wenn aber so wenig Umstände gemacht werden, wie hier mit dem Astyanax, da die Rede des Talthybius selbst dem leiſesten Versuch, ihn zu retten, vorbeugt, so ergiebt sich der Zuschauer auch bald darein. Hierin verſteht es Euripides häufig. Bei den ununterbrochenen Anforderungen an unſer Mitleid in diesem Stück ist das Pathos nicht gehörig ausgespart, und gesteigert; z. B. die Klage der Andromache um ihren noch lebenden Sohn ist weit

zerreißender, als die der Hekuba um den todten. Zwar wurde die Wirkung der zweiten durch den Anblick der kleinen Leiche auf dem Schilde Hektors unterstützt. Ueberhaupt war wohl sehr auf den Reiz für die Augen gerechnet: deswegen erscheint Helena, gegen die kriegsgefangenen Sklavinnen abstechend, prächtig geputzt, Andromache auf einem mit Beute beladenen Wagen, und ich zweifle nicht, daß am Schluße die ganze Decoration in Flammen stand. Das peinliche Verhör der Helena unterbricht alle Rührung durch eitles Gezänke, und bewirkt nichts; denn trotz der Anklage der Hekuba bleibt Menelaus bei dem gleich anfangs beschloßenen Vorhaben. Die Vertheidigung der Helena mag ungefähr so unterhalten, wie des Isokrates sophistische Lobrede auf sie.

Es war dem Euripides noch nicht genug, die Hekuba ein ganzes Stück hindurch sich verhüllt im Staube wälzen und winseln zu laßen: er hat sie in einer andern Tragödie, die von ihr den Namen führt, eben so als stehende Hauptfigur des Jammers angebracht. Die beiden Handlungen dieses Stücks, die Opferung der Polyxena, und die Rache am Polymestor wegen Ermordung Polydors, haben nichts mit einander gemein, außer ihrer Beziehung auf die Hekuba. Die erste Hälfte hat große Schönheiten von der Art, wie sie dem Euripides vorzüglich gelingen. Bilder zarter Jugend, weiblicher Unschuld, und edelmüthiger Ergebung in einen frühen gewaltsamen Tod. Ein Menschenopfer, der Triumph des barbarischen Aberglaubens, wird dargestellt, als mit jenem Hellenismus der Gesinnung vollbracht, erlitten und angeschaut, welcher bei den Griechen so frühzeitig die Abschaffung der Menschenopfer bewirkte. Aber die zweite Hälfte zerstört diese sanfteren Rührungen auf eine höchst widerwärtige Art. Sie ist angefüllt mit der rachsüchtigen Hinterlist

der Hekuba, dem blödsinnigen Geiz des Polymestor, und der dürftigen Politik Agamemnons, der den thrakischen König nicht selbst zur Verantwortung zu ziehen wagt, aber ihn den kriegsgefangenen Weibern in die Hände spielt. Auch paßt es gar nicht, daß Hekuba, bejahrt, kraftlos und im Jammer versunken, nachher so viel Gegenwart des Geistes bei Ausübung ihrer Rache, und eine solche Fertigkeit der Zunge in ihrer Anklage, und den Spöttereien gegen den Polymestor zeigt.

Ein andres Beispiel von zwei ganz getrennten Handlungen in derselben Tragödie sehen wir am rasenden Hercules. Die erste ist die Bedrängniß seiner Familie während seiner Abwesenheit, und ihre Errettung daraus durch seine Zurückkunft; die zweite seine Reue, über den in plötzlicher Raserei an seiner Gattin und seinen Kindern verübten Mord. Dieß folgt zwar auf einander, aber keineswegs aus einander.

Die Phönikerinnen sind reich an tragischen Begebenheiten im gemeinen Sinne des Worts: der Sohn des Kreon stürzt sich zur Rettung der Stadt von der Mauer; Eteokles und Polynikes kommen einer durch die Hand des andern um, Jokaste durch ihre eigene über deren Leichen; die gegen Thebe zu Felde gezogenen Argiver fallen im Kampf, und Polynikes bleibt unbeerdigt; endlich werden Oedipus und Antigone in die Verbannung ausgestoßen. Freilich bemerkt nach dieser Aufzählung ein Scholiast die Willkür, womit der Dichter verfahren. „Dieß Schauspiel," sagt er, „ist schön in „der theatralischen Erscheinung, eben weil es voll fremder „Ausfüllungen ist. Die von den Mauern herabschauende „Antigone gehört nicht zur Handlung, und Polynikes kommt „unter der Gewährleistung eines Waffenstillstandes in die

„Stadt, ohne daß etwas daraus erfolgt. Nach allem Uebri„gen ist noch der vertriebene Oedipus mit einem geschwätzigen „Gesange zwecklos angehängt.“ Dieß Urtheil ist strenge, aber es trifft.

Nicht gelinder lautet das über den Orestes: „Das „Stück ist von denen, die auf der Bühne große Wirkung „thun, in den Charaktern aber äußerst schlecht; denn außer „dem Pylades taugen alle nichts.“ Ferner „Es hat eine „mehr der Komödie angemeßene Auflösung.“ Dieses Schauspiel hebt in der That erschütternd an: Orest liegt nach seinem Muttermorde krank an Seelenqual und Wahnsinn auf einem Bett, Elektra sitzt zu seinen Füßen, sie und der Chor zittern vor seinem Erwachen; nachher nimmt aber alles eine verkehrte Wendung, und endigt mit gewaltsamen Theaterstreichen.

Weniger wild und ausschweifend ist ein Stück, das die Schicksale des Orest weiter verfolgt: Iphigenia in Tauris; aber dagegen fast durchgehends mittelmäßig in der Darstellung sowohl der Charaktere als der Leidenschaften. Die Wiedererkennung der Geschwister nach solchen Vorfällen und Thaten, und unter solchen Umständen, da Iphigenia, die ehedem selbst am Blutaltare gebebt, ihren Bruder dem gleichen Looße widmen soll, erregt dennoch nur eine flüchtige Rührung. Auch die Flucht der Geschwister spannt die Theilnahme nicht sonderlich: die List, wodurch Iphigenia sie bewerkstelliget, wird vom Thoas willig geglaubt, und erst, nachdem beide schon gerettet sind, versucht er sich zu widersetzen, wird aber sogleich, durch eine der gewöhnlichen Götter-Erscheinungen am Ende, beschwichtigt. Dieß Mittel hat Euripides so benutzt und abgenutzt, daß unter seinen siebzehn Tragödien (wenn wir den zweifelhaften Rhesus nicht mitzählen) in

nennen eine Gottheit zur völligen Lösung des Knotens herabschweben muß.

In der Andromache tritt Orest zum vierten Male auf. Der Scholiast, in dessen Urtheilen wir meistens Aussprüche bedeutender alter Kunstrichter zu erkennen glauben, erklärt dieses für ein Stück vom zweiten Range, woran er nur einzelne Stellen lobt. Unter denen, welche Racine seinen freien Nachbildungen zum Grunde gelegt, ist es gewiß das am wenigsten vorzügliche, und daher haben die französischen Kritiker hier leicht gewonnenes Spiel, wenn sie sich bemühen den griechischen Vorgänger herabzusetzen, von dem jener in der That wenig mehr als die erste Veranlaßung hergenommen.

Die Bacchantinnen stellen die um sich greifende taumelnde Begeisterung des Bacchusdienstes mit großer sinnlicher Kraft und lebendiger Gegenwart dar. Der hartnäckige Unglaube des Pentheus, seine Verblendung und furchtbare Strafe durch die Hand seiner eigenen Mutter bilden ein kühnes Gemälde. Die Wirkung auf der Bühne mußte außerordentlich sein. Man denke sich den Chor mit fliegenden Haaren und Gewändern, Tamburine, Cymbeln u. s. w. in den Händen, wie die Bacchantinnen auf Basreliefs vorgestellt werden, in die Orchestra hereinstürmend, und unter rauschender Musik seine begeisterten Tänze aufführend, was ganz ungewöhnlich war, da sonst die Chorgesänge ohne andre Begleitung als die einer Flöte zu einem feierlichen Tanzschritt vorgetragen wurden. Und hier war einmal diese üppige Ausschmückung, dergleichen Euripides überall sucht, an ihrer Stelle. Wenn daher einige neuere Kunstrichter dieses Stück tief herabsetzen, so scheinen sie mir nicht recht zu wißen was sie wollen. Ich muß vielmehr an dessen Zusammen-

ſetzung die bei dieſem Dichter ſo ſeltene Harmonie und Einheit bewundern, die Enthaltung von allem Fremdartigen, ſo daß alle Wirkungen und Antriebe von Einer Quelle ausſtrömen, und auf Ein Ziel hinſtreben. Nächſt dem Hippolytus würde ich unter den übrig gebliebenen Werken des Euripides dieſem die erſte Stelle anweiſen.

Die Herakliden und die Schutzgenoßinnen ſind wahre Gelegenheits-Tragödien, und konnten wohl nur als Schmeichelei gegen die Athener Glück machen. Sie verherrlichen zwei alte Heldenthaten Athens; worauf die lobpreiſenden Redner, die immer das Fabelhafte mit dem Hiſtoriſchen vermiſchen, namentlich Iſokrates, ein erſtaunlich großes Gewicht legen: die Beſchützung der Kinder des Hercules, der Ahnherrn der lacedämoniſchen Könige, gegen die Verfolgungen des Eurystheus, und die den Thebanern durch einen Sieg abgezwungene Beerdigung der Sieben vor Thebe und ihres Heeres, zu Gunſten des Adraſtus, Königes von Argos. Die Schutzgenoßinnen wurden, wie wir wißen, während des peloponneſiſchen Krieges aufgeführt, als eben die Argiver ein Bündniß mit den Lacedämoniern geſchloßen hatten: dieß Stück ſollte die alten Verpflichtungen jener gegen Athen in's Gedächtniß rufen, und zeigen, wie wenig Segen folglich die Argiver bei dieſem Kriege haben könnten. Die Herakliden ſind unſtreitig in einer ähnlichen Abſicht in Bezug auf Lacedämon geſchrieben. Von den beiden Stücken indeſſen, die ganz nach demſelben Muſter entworfen ſind, haben die Schutzgenoßinnen, von den Müttern der erſchlagenen Heldinnen ſo benannt, bei weitem mehr dichteriſchen Werth; die Herakliden ſind gleichſam nur ein ſchwächerer Abdruck. Zwar erſcheint in jenem Stück Theſeus anfangs nicht liebenswürdig, da er dem unglücklichen Adraſt ſeine

Fehltritte so weitläuftig und vielleicht ungerecht vorhält, ehe er ihm hilft; der Streit des Theseus mit dem argivischen Herold über den Vorzug der monarchischen oder demokratischen Verfaßung wird billig von der Bühne in die Schulen der Rhetoren verwiesen; auch die moralische Lobrede des Adrast auf die gefallnen Helden fällt sehr aus dem Tone. Ich halte mich überzeugt, daß Euripides hier die Charaktere ausgezeichneter atheniſcher Bürger hat zeichnen wollen. Dramatisch genommen ist die Stelle auch so nicht zu rechtfertigen; aber ohne einen solchen Zweck wäre es gar zu abgeschmackt, an jenen Helden der herculischen Zeit, an einem Kapaneus, welcher dem Himmel selber trotzte, ihre bürgerlichen Tugenden zu preisen. Wie weit Euripides im Stande war, durch fremde Anspielungen, auch auf sich selbst, aus seinem Gegenstande herauszugehen, sehen wir an einer Rede des Adrast, wo dieser ohne alle Veranlaßung sagt, „es sei „nicht billig, daß der Dichter, während er andre durch seine „Werke ergötzt, selber Ungemach leide.“ Jedoch sind die Leichenklagen und der Schwanengesang der Euadne rührend schön, wiewohl diese ganz unerwartet im buchstäblichen Verstande in das Schauspiel hineinfällt. Denn sie erscheint, vorher nie erwähnt, zuerst auf dem Felsen, von wo sie sich auf den brennenden Scheiterhaufen des Kapaneus hinabstürzt.

Die Herakliden sind ein gar dürftiges Stück, und besonders gehen sie kahl aus. Von der wirklich vollbrachten Opferung der Makaria hört man nichts weiter: wie der Entschluß ihr selbst keine Ueberwindung zu kosten scheint, so machen auch die Andern wenig Umstände mit ihr. Der atheniſche König Demophon kommt nicht wieder, eben so wenig der wunderbar verjüngte Iolaus, des Hercules Gefährte, und Pfleger seiner Kinder; Hyllus, der heldenmüthige

Heraklide, kommt gar nicht zum Vorſchein; ſo bleibt am Ende niemand als Alkmene, die ſich mit dem Eurystheus herumzankt. Solche alte, unerbittlich rachſüchtige Weiber ſcheint Euripides mit einer eigenen Vorliebe zu ſchildern; hat er doch die Hekuba zweimal, der Helena und dem Polymeſtor gegenüber, ſo angebracht. Ueberhaupt iſt die beſtändige Wiederkehr derſelben Mittel und Motive ein ſichres Kennzeichen von Manier. Wir haben in den Werken dieſes Dichters drei Beiſpiele von weiblichen Menſchenopfern, die durch Ergebung rührend werden: das der Iphigenia, der Polyxena und der Makaria; der freiwillige Tod der Alceſte und der Euadne gehört auch gewiſſermaßen hieher. Ein Lieblingsgegenſtand ſind ferner für ihn die Schutzflehenden, welche den Zuſchauer mit der Beſorgniß ängſtigen, ſie möchten von der geheiligten Zuflucht des Altars gewaltſam weggerißen werden. Die Götterercheinungen am Schluß habe ich ſchon aufgezählt.

Die beluſtigendſte aller Tragödien iſt Helena, ein ganz abenteuerliches Schauſpiel, voll von wunderbaren Vorfällen und Auftritten, die offenbar weit mehr für die Komödie paſſen. Die dabei zum Grunde liegende Erfindung iſt, daß Helena in Aegypten verborgen gelebt habe (ſo weit gieng die Behauptung ägyptiſcher Prieſter), während Paris ein wie ſie geſtaltetes Luftbild entführt, um welches die Griechen und Trojaner zehn Jahre lang gekämpft haben ſollen. Durch dieſen Ausweg wird die Tugend der Heldin gerettet, und Menelaus, der, um die Spöttereien des Ariſtophanes über die Bettelei der euripideiſchen Helden zu beſtätigen, zerlumpt und bettelnd auftritt, vollkommen zufrieden geſtellt. Allein dieß iſt eine Art, die Mythologie zu verbeßern, wodurch ſie den Märchen in Tauſend und einer Nacht ähnlich wird.

Dem Rhesus, wozu das eilfte Buch der Ilias den Stoff hergeliehen, haben neuere Philologen weitläuftige Abhandlungen gewidmet, um seine Unächtheit zu beweisen. Ihre Meinung ist, das Stück enthalte eine Menge Unschicklichkeiten und Widersprüche, und sei daher des Euripides unwürdig. Diese Folgerung ist mißlich. Wie, wenn sich nun die gerügten Mängel aus dem einmal gewählten unbequemen Gegenstande, einer nächtlichen Waffenthat, als beinah unvermeidlich ableiten ließen? Ueberhaupt kommt es bei der Frage über die Aechtheit eines Werkes weit weniger auf dessen Werth oder Unwerth an, als darauf, ob sich darin der Stil und die Eigenheiten des angeblichen Verfaßers finden. Die wenigen Worte des Scholiasten treffen ganz anders zum Ziel: „Einige haben dieses Schauspiel für unächt gehalten, als „nicht von Euripides, denn es trägt mehr den sophokleischen „Stil an sich. Indessen ist es in den Didaskalien als ächt „überschrieben, und die Genauigkeit in Absicht auf die Er„scheinungen des gestirnten Himmels giebt den Euripides zu „erkennen.“ Ich glaube auch zu verstehen, was mit dem sophokleischen Stil gemeint ist, den ich zwar nicht in der Anlage des Ganzen, aber in einzelnen Stellen finde. Dem zufolge würde ich, wenn das Stück dem Euripides abgesprochen werden soll, auf einen eklektischen Nachahmer rathen, aber eher aus der Schule des Sophokles als des Euripides, und zwar wenig später als beide. Dieß schließe ich aus der Vertraulichkeit mancher Auftritte, indem sich damals die Tragödie zum bürgerlichen Schauspiel hinneigte, denn späterhin in der alexandrinischen Zeit verfiel sie in den entgegengesetzten Fehler, in Schwulst.

Der Kyklop ist ein satyrisches Drama. Dieß war eine gemischte Nebengattung der tragischen Poesie, die wir schon

im Vorbeigehen erwähnt haben. Das Bedürfniß einer Erholung des Geistes nach dem ergreifenden Ernst der Tragödie scheint ihr, so wie überhaupt dem Nachspiel, den Ursprung gegeben zu haben. Das satyrische Drama bestand nie für sich allein: es wurde als Anhang zu mehreren Tragödien gegeben, und war auch allem Vermuthen nach immer beträchtlich kürzer. Der äußere Zuschnitt glich dem der Tragödie, der Stoff war ebenfalls mythologisch. Das unterscheidende Merkmal war ein aus Satyrn bestehender Chor, welche solche Heldenabenteuer, die schon an sich einen heitern Anstrich hatten (wie manche in der Odyssee: denn auch hievon wie von so Vielem liegt der Keim im Homer;) oder dessen empfänglich waren, mit muntern Gesängen, Geberden und Sprüngen begleitete. Die nächste Veranlaßung hiezu gaben die Bacchusfeste, wo die Satyrmaske eine übliche Verkleidung war. In mythologischen Geschichten, wobei Bacchus nichts zu schaffen hatte, ließen sich diese seine beständigen Begleiter zwar nur mit einer gewißen Willkür, jedoch nicht ohne Schicklichkeit anbringen. Wie die Natur in ihrer ursprünglichen Freiheit überhaupt der griechischen Phantasie als reich an Wundererzeugnissen erschien, so durfte man wohl die wilden Landschaften, wo gewöhnlich der Schauplatz lag, fern vom Anbau gesitteter Städte, mit jenen sinnlich fröhlichen Waldnaturen bevölkern. Die Zusammenstellung von Halbgöttern mit Halbthieren bildete einen anziehenden Gegensatz. Wie die Dichter sie bewerkstelligten, davon sehen wir an dem Kyklopen ein Beispiel. Er ist nicht unergötzlich, wiewohl sein wirklicher Gehalt großentheils schon in der Odyssee enthalten ist; nur fallen die Späße des Silen und seiner Schaar zuweilen ein wenig derb aus. Wir müßen wohl eingestehen, daß dieses Werk für uns seinen vornehmsten Werth durch

die Seltenheit erhält, da es das einzige übriggebliebene seiner Art ist. Ohne Zweifel wird in den Satyrspielen Aeschylus kühner und bedeutender gescherzt haben, wenn er z. B. den Prometheus das himmlische Feuer dem rohen täppischen Menschenvolk herunterbringen ließ; und Sophokles, wie schon die wenigen Proben errathen laßen, zierlicher und sittiger, wenn er die um den Preis der Schönheit streitenden Göttinnen einführte, oder die Nausikaa, wie sie dem schiffbrüchigen Ulysses ihren Schutz gewährt. Es ist ein sprechender Zug von der leichten Lebensweise der Griechen, von ihrem heitern Sinn, der von keiner steifen Würde wußte, und Geschick und Anmuth auch in der unbedeutendsten Sache künstlerisch bewunderte, daß in diesem Schauspiele, Nausikaa oder die Wäscherinnen benannt, da, wie Homer erzählt, die Prinzessin nach vollendeter Wäsche mit ihren Mägden sich durch Ballspielen erholt, Sophokles selbst Ball spielte, und durch seine Grazie bei dieser Leibesübung großen Beifall erwarb. Der große Dichter, der verehrte Bürger Athens, der gewesene Feldherr vielleicht, trat also in Frauenkleidern öffentlich auf, und da er wegen der Schwäche seiner Stimme gewiß nicht die Hauptrolle der Nausikaa spielte, so übernahm er die vielleicht stumme Rolle einer Magd, um der Darstellung seines Werkes die kleine Auszierung körperlicher Behendigkeit zu geben.

Mit dem Euripides nimmt für uns die Geschichte der alten Tragödie ein Ende, wiewohl es noch viele jüngere Tragiker gegeben hat, z. B. den Agathon, den uns Aristophanes ganz salbenduftend und blumenbekränzt schildert, den auch Plato in seinem Gastmale eine Rede im Geschmack des Sophisten Gorgias, voll der gesuchtesten Zierraten und in lauter gleichlautenden Gegensätzen, halten läßt. Er gieng zuerst

aus der Mythologie, aus dem natürlichen Stoffe seiner Gattung heraus, und schrieb zuweilen Tragödien mit lauter erdichteten Namen (dieß ist als ein Uebergang zur neuern Komödie zu bemerken), deren eine die Blume hieß, und also vermuthlich weder ernsthaft rührend noch schrecklich, sondern idyllenhaft und lieblich war.

Auch die alexandrinischen Gelehrten gaben sich damit ab, Tragödien zu verfertigen; allein, wenn wir nach dem einzigen auf uns gekommenen Stücke, der Alexandra des Lykophron urtheilen dürfen, welches in einem endlosen, weissagenden und mit dunkler Mythologie überladenen Monolog besteht, waren diese Hervorbringungen der klügelnden Künstelei äußerst leblos, untheatralisch und auf alle Weise ungenießbar. Die schöpferische Kraft gieng den Griechen hierin so gänzlich aus, daß sie sich damit begnügen mußten, die alten Meisterwerke zu wiederholen.

# Eilfte Vorlesung.

**Die alte Komödie als der vollkommene Gegensatz der Tragödie erklärt. Parodie. Umgekehrtes komisches Ideal. Scherzhafte Willkür. Allegorische und insbesondere politische Bedeutung. Der Chor und seine Parabasen.**

Wir verlaßen die tragische Poesie, um uns mit einer ganz entgegengesetzten Gattung, der alten Komödie, zu beschäftigen. Unter der auffallenden Fremdartigkeit werden wir aber doch eine gewisse Symmetrie des Gegensatzes mit jener, und Beziehungen auf sie hervortreten sehen, welche das Wesen beider in ein helleres Licht zu setzen dienen. Bei Beurtheilung der alten Komödie müßen wir zuvörderst alle Gedanken an dasjenige entfernen, was bei den Neueren Komödie heißt, und schon bei den Griechen späterhin so hieß. Diese Dichtarten sind nicht etwa in Zufälligkeiten (z. B. der Nennung und Einführung wirklicher Personen in der alten) sondern wesentlich und durchaus verschieden. Auch hüte man sich wohl, die alte Komödie nicht etwa als den rohen Anfang der nachher mehr ausgebildeten komischen Darstellung zu betrachten, wozu sich Viele durch deren zügellose Ausgelaßenheit haben verleiten laßen. Vielmehr ist dieß die ächt poetische Gattung, und die neuere Komödie, wie ich in

der Folge zeigen werde, eine Herabstimmung zur Prosa und Wirklichkeit.

In jenem Sinne ist der Abschnitt des Barthelemy im Anacharsis von der älteren Komödie abgefaßt, einer der dürftigsten und verfehltesten seines Werkes. Mit dem erbarmungswürdigen Uebermuthe der Unwißenheit urtheilt Voltaire (unter anderm in seinem philosophischen Wörterbuch unter dem Artikel Athée) über den Aristophanes ab, und die neueren französischen Kritiker sind meistens seinem Beispiele gefolgt. Uebrigens kann man die Grundlage aller schiefen Urtheile der Neueren hierüber, und die verstockte prosaische Ansicht schon bei'm Plutarch in seiner Vergleichung des Aristophanes und Menander finden.

Die alte Komödie läßt sich am besten als den durchgängigen Gegensatz der Tragödie begreifen. Dieß war vermuthlich der Sinn jener Behauptung des Sokrates, deren Plato am Schluße seines Gastmals erwähnt. Er erzählt nämlich, nachdem die übrigen Gäste sich zerstreut hatten oder eingeschlafen waren, sei Sokrates allein mit dem Aristophanes und Agathon wach geblieben, und habe, während er aus einem großen Becher mit ihnen trank, sie genöthigt einzugestehen, wiewohl ungern, es sei die Sache eines einzigen Mannes, sich zugleich auf die tragische und auf die komische Dichtung zu verstehen, und der Tragödiendichter sei vermöge seiner Kunst zugleich Komödiendichter. Dieß widersprach sowohl der herrschenden Meinung, welche beide Talente gänzlich trennte, als der Erfahrung; da kein Tragiker auch nur versucht hatte, zugleich im komischen Fache zu glänzen, oder umgekehrt; es konnte sich also nur auf das innerste Wesen der Sache beziehen. Ein andermal sagt der platonische Sokrates, ebenfalls bei Gelegenheit der komischen Nachahmung,

man könne alle entgegengesetzten Dinge nur durch einander, also auch das Ernsthafte nicht ohne das Lächerliche gehörig erkennen. Hätte es dem göttlichen Plato gefallen, in der Ausführung jenes nur angedeuteten Gesprächs seine Gedanken oder die seines Meisters über die beiden Dichtarten mitzutheilen, so würden wir unstreitig der folgenden Erörterung entübrigt sein können.

Eine Seite des Verhältnisses der komischen Poesie zur tragischen kann man unter den Begriff der Parodie fassen. Diese Parodie ist aber eine unendlich kräftigere, als die des scherzhaften Heldengedichts, weil das Parodierte durch die scenische Darstellung eine ganz andre Wirklichkeit und Gegenwart im Gemüth hatte, als die Epopöe, welche Geschichten der Vorzeit als vergangen erzählte, und selbst mit ihnen in die ferne Vorzeit zurücktrat. Die komische Parodie wurde auf frischer That gemacht, und selbst die Darstellung auf derselben Bühne, wo man ihr ernstes Bild zu sehen gewohnt gewesen war, mußte die Wirkung verstärken. Auch wurden nicht bloß einzelne Stellen, sondern die Form der tragischen Dichtung überhaupt wurde parodiert, und die Parodie erstreckte sich unstreitig nicht bloß auf die Poesie, sondern auch auf Musik und Tanz, auf die Mimik und Ausschmückung der Bühne. Ja in so fern die tragische Schauspielkunst in die Fußstapfen der bildenden Kunst trat, war die komische Parodie auch auf diese gerichtet, indem sie z. B. die idealischen Götterfiguren, jedoch erkennbar, in Caricaturen verwandelte. Je mehr nun die Hervorbringungen aller dieser Künste in die äußeren Sinne fallen, je mehr die Griechen bei den Volksfesten, dem Götterdienste und feierlichen Aufzügen von dem edeln Stile umgeben und damit vertraut waren, welcher in der tragischen Darstellung einheimisch

desto unwiderstehlicher mußte die in der komischen enthaltne allgemeine Parodie aller Künste zum Lächerlichen wirken.

Allein mit diesem Begriffe ist das Wesen der Sache noch nicht erschöpft; denn Parodie setzt immer eine Beziehung auf das Parodierte, und Abhängigkeit davon voraus. Die alte Komödie ist aber eine eben so unabhängige und ursprüngliche Dichtart als die Tragödie, sie steht auf derselben Höhe mit ihr, das heißt, sie geht eben so weit über eine bedingte Wirklichkeit in das Gebiet der frei schaffenden Phantasie hinaus.

Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie durchaus scherzhaft. Der Ernst aber besteht, wie ich schon in der Einleitung zeigte, in der Richtung der Gemüthskräfte auf einen Zweck, und der Beschränkung ihrer Thätigkeit dadurch. Sein Entgegengesetztes besteht folglich in der scheinbaren Zwecklosigkeit und Aufhebung aller Schranken bei'm Gebrauch der Gemüthskräfte, und ist um so vollkommner, je größer das dabei aufgewandte Maß derselben, und je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der uneingeschränkten Willkür ist. Witz und Spott kann auf eine scherzhafte Art gebraucht werden, beides verträgt sich aber auch mit dem strengsten Ernste, wie uns das Beispiel der spätern römischen Satiren, und der alten griechischen Jamben beweist, wo diese Mittel dem Zweck des Unwillens und des Haßes dienten.

Die neuere Komödie stellt zwar das Belustigende in Charakteren, contrastierenden Lagen und Zusammenstellungen derselben auf, und sie ist um so komischer, je mehr das Zwecklose darin herrscht: Mißverständnisse, Irrungen, vergebliche Bestrebungen lächerlicher Leidenschaft, und je mehr sich am Ende alles in Nichts auflöset; aber unter allen darin angebrachten Scherzen bleibt die Form der Darstellung selbst

ernsthaft, das heißt an einen gewissen Zweck gesetzmäßig gebunden. In der alten Komödie hingegen ist diese scherzhaft, eine scheinbare Zwecklosigkeit und Willkür herrscht darin, das Ganze des Kunstwerks ist ein einziger großer Scherz, der wieder eine ganze Welt von einzelnen Scherzen in sich enthält, unter denen jeder seinen Platz für sich behaupten, und sich nicht um die andern zu bekümmern scheint. In der Tragödie gilt, um mich durch ein Gleichniß deutlich zu machen, die monarchische Verfaßung, aber wie sie bei den Griechen in der Heldenzeit war, ohne Despotismus, alles fügt sich willig der Würde des heroischen Scepters. Die Komödie hingegen ist demokratische Poesie; es ist Grundsatz darin, sich lieber die Verwirrung der Anarchie gefallen zu laßen als die allgemeine Ungebundenheit aller geistigen Kräfte, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken, Einfälle und Anspielungen zu beschränken.

Alles würdige, edle und große der menschlichen Natur läßt nur eine ernsthafte Darstellung zu; denn der Darstellende fühlt es gegen sich im Verhältnisse der Ueberlegenheit, es wird also bindend für ihn. Der komische Dichter muß es folglich von der seinigen ausschließen, sich darüber hinwegsetzen, ja es gänzlich läugnen, und die Menschheit im entgegengesetzten Sinne wie der Tragiker, nämlich in's Häßliche und Schlechte, idealisieren. So wenig aber das tragische Ideal eine Mustersammlung aller möglichen Tugenden ist, eben so wenig besteht auch diese umgekehrte Idealität in einer die Wirklichkeit übersteigenden Anhäufung von sittlichen Gebrechen und Ausartungen; sondern in der Abhängigkeit von dem thierischen Theile, dem Mangel an Freiheit und Selbständigkeit, dem Unzusammenhang und den Widersprüchen des inneren Daseins, woraus alle Thorheit und Narrheit hervorgeht.

Das ernste Ideal ist die Einheit und harmonische Verschmelzung des sinnlichen Menschen in den geistigen, wie wir es auf das klarste in der bildenden Kunst erkennen, wo die Vollendung der Gestalt nur Sinnbild geistiger Vollkommenheit und der höchsten sittlichen Ideen wird, wo der Körper ganz vom Geist durchdrungen und bis zur Verklärung vergeistigt ist. Das scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommnen Harmonie und Eintracht der höheren Natur mit der thierischen, als dem herrschenden Princip. Vernunft und Verstand werden als freiwillige Sklavinnen der Sinne vorgestellt.

Hieraus fließt nothwendig dasjenige, was im Aristophanes so viel Anstoß gegeben hat: die häufige Erinnerung an die niedrigen Bedürfnisse des Körpers, die muthwillige Schilderung des thierischen Naturtriebes, der sich trotz allen Feßeln, welche ihm Sittlichkeit und Anständigkeit anlegen wollen, immer, ehe man sich's versieht, in Freiheit setzt. Wenn wir darauf achten, was noch jetzt auf unserer komischen Bühne die unfehlbare Wirkung des Lächerlichen macht, und sich nie abnutzen kann, so sind es eben solche unbezwingliche Regungen der Sinnlichkeit im Widerspruch mit höheren Forderungen; Feigheit, kindische Eitelkeit, Plauderhaftigkeit, Leckerei, Faulheit u. s. w. So wird z. B. Lüsternheit am gebrechlichen Alter um so lächerlicher, weil sich da zeigt, daß es nicht der bloße Trieb des Thieres ist, sondern daß die Vernunft nur gedient hat, die Herrschaft der Sinnlichkeit unverhältnißmäßig zu erweitern; und durch Trunkenheit setzt sich der wirkliche Mensch gewißermaßen in den Zustand des komischen Ideals.

Man laße sich dadurch nicht täuschen, daß die alten Komiker lebende Menschen genannt und mit allen Umständen

auf das Theater gebracht haben, als ob sie deswegen in der That bestimmte Individuen dargestellt hätten. Denn solche historische Personen haben bei ihnen immer eine allegorische Bedeutung, sie stellen eine Gattung vor: und so wie in den Masken ihre Gesichtszüge, so war auch in der Darstellung ihr Charakter übertrieben. Aber dennoch ist dieß beständige Anspielen auf die nächste Wirklichkeit, welches nicht nur bis zur Unterhaltung des Dichters in der Person des Chores mit dem Publikum überhaupt, sondern bis zum Hinweisen mit Fingern auf einzelne Zuschauer gieng, sehr wesentlich für die Gattung. Wie nämlich die Tragödie harmonische Einheit liebt, so lebt und webt die Komödie in chaotischer Fülle: sie sucht die buntesten Gegensätze und immerfort sich kreuzenden Widersprüche. Das Seltsamste, Unerhörte, ja Unmögliche in den Vorfällen heftet sie daher mit dem Oertlichsten und Besondersten der nächsten Umgebung zusammen.

Der komische Dichter versetzt wie der tragische seine Personen in ein idealisches Element; aber nicht in eine Welt, wo die Nothwendigkeit, sondern wo die Willkür des erfinderischen Witzes unbedingt herrscht, und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Er ist folglich befugt, die Handlung so keck und phantastisch wie möglich zu ersinnen; sie darf sogar unzusammenhängend und widersinnig sein, wenn sie nur geschickt ist, einen Kreiß von komischen Lebensverhältnissen und Charakteren in das grellste Licht zu setzen. Was das letzte betrifft, so darf das Werk allerdings, ja es muß einen Hauptzweck haben, wenn es ihm nicht an Haltung fehlen soll: wie wir denn auch die Komödien des Aristophanes in dieser Hinsicht als völlig systematisch deuten können. Allein soll die komische Begeisterung nicht verloren gehen, so muß aus diesem Zweck wieder ein Spiel gemacht und der

Eindruck durch fremde Einmischungen aller Art scheinbar aufgehoben werden. Die Komödie in ihrer frühesten Zeit, namentlich unter den Händen ihres dorischen Stifters Epicharmus, entlehnte ihre Stoffe vorzugsweise aus der mythischen Welt. Selbst in ihrer Reife scheint sie dieser Wahl nicht ganz entsagt zu haben, wie wir aus manchen Titeln verloren gegangener Stücke vom Aristophanes und seinen Zeitgenoßen sehen; und späterhin in der Mittel-Epoche zwischen der alten und neuen Komödie kehrte sie aus besondern Gründen mit Vorliebe dahin zurück. Allein da der Contrast zwischen dem Stoffe und der Form hier am rechten Orte ist, und gegen die durchaus scherzhafte Darstellung nichts stärker abstechen konnte, als was die wichtigste, ernsthafteste Angelegenheit des Menschen und durchaus Geschäft ist: so wurde natürlich das öffentliche Leben, der Staat, der eigentliche Gegenstand der alten Komödie. Sie ist durchgehends politisch, das Privat- und Familienleben, über welches sich die neuere nicht erhebt, führt sie nur beiläufig und mittelbar, in Bezug auf das öffentliche, ein. Der Chor ist ihr also wesentlich, weil er gewissermaßen das Volk vorstellt: er darf keineswegs als etwas Zufälliges aus dem örtlichen Ursprunge der alten Komödie erklärt werden: ein wichtigerer Grund ist es schon, daß er zur Vollständigkeit der Parodie der tragischen Form gehört. Zugleich trägt er mit zum Ausdrucke der festlichen Fröhlichkeit bei, wovon die Komödie die ausgelaßenste Ergießung war. Denn an allen Volks- und Götter-Festen der Griechen wurden Chorgesänge, von Tanz begleitet, aufgeführt. Der komische Chor verwandelt sich zuweilen in eine solche Stimme der öffentlichen Freude, z. B. wenn die Weiber, welche die Thesmophorien feiern, in dem davon benannten Stücke mitten unter den lustigsten Tollheiten ihren melodischen

Hymnus, gerade wie an dem wirklichen Feste, zu Ehren aller ihm vorstehenden Götter anstimmen. Bei dergleichen Anlässen ist eine so schwungvolle Lyrik aufgewandt, daß diese Stellen geradezu ohne Veränderung in eine Tragödie verpflanzt werden dürften. Eine Abweichung von dem tragischen Vorbilde ist es dagegen, daß es manchmal mehrere Chöre in einer Tragödie giebt, die bald zugleich gegenwärtig gegen einander singen, bald ohne Beziehung auf einander wechseln und sich ablösen. Die merkwürdigste Eigenheit des komischen Chors ist jedoch die Parabase, eine Anrede des Chors an die Zuschauer aus Vollmacht und im Namen des Dichters, welche mit dem Gegenstande des Stücks nichts gemein hat. Bald streicht er seine eigenen Verdienste heraus, und verspottet seine Nebenbuhler, bald thut er, vermöge seines Rechtes als athenischer Bürger in jeder Volksversammlung über die öffentlichen Angelegenheiten zu reden, ernsthaft gemeinte oder drollige Vorschläge für das gemeine Wohl. Eigentlich ist die Parabase dem Gesetz der dramatischen Darstellung zuwider: denn diesem zufolge soll der Dichter hinter seinen Personen verschwinden; auch sollen die letzteren ganz so reden und handeln, als wären sie unter sich, und keine bemerkbare Rücksicht auf den Zuschauer nehmen. Alle tragischen Eindrücke werden daher durch dergleichen Einmischungen unfehlbar zerstört; der lustigen Stimmung aber sind absichtliche Unterbrechungen, Intermezzos, willkommen, wären sie auch an sich ernsthafter als das Dargestellte selbst, weil man sich dabei dem Zwange einer Geistes-Beschäftigung, die durch das Anhaltende den Schein einer Arbeit gewinnt, durchaus nicht unterwerfen will. Die Erfindung der Parabase konnte zum Theil dadurch veranlaßt werden, daß die Komiker nicht so viel Stoff hatten als die Tragiker, die Zwischenräume der

Handlung, wenn die Bühne leer blieb, durch theilnehmende und begeiſterte Geſänge auszufüllen. Allein ſie iſt dem Weſen der alten Komödie gemäß, wo nicht bloß der Gegenſtand, ſondern die ganze Behandlung ſcherzhaft iſt. Dieſe unumſchränkte Herrſchaft des Scherzes offenbart ſich auch darin, daß es ſogar mit der dramatiſchen Form kein vollkommener Ernſt bleibt, und daß deren Geſetz augenblicklich aufgehoben wird; gerade wie man bei einer luſtigen Verkleidung ſich zuweilen erlaubt, die Maſke abzunehmen. Bis auf den heutigen Tag ſind hievon im Luſtſpiel die Anſpielungen und Winke an das Parterre übrig geblieben, die oft großes Glück machen, wiewohl manche Kritiker ſie unbedingt verwerfen. Ich werde noch darauf zurückkommen, in wie fern überhaupt und in welcher Gattung des Komiſchen ſie zuläßig ſind.

Sollten wir den Zweck der tragiſchen und komiſchen Gattung in wenige Worte zuſammenfaßen, ſo würden wir ſagen: wie die Tragödie durch ſchmerzliche Empfindungen zu der würdigſten Anſicht der Menſchheit erhebt, als „die Nachahmung des ſchönſten und vortrefflichſten Lebens,“ nach Platos Ausdruck, ſo ruft die Komödie aus einer durchaus ſpottenden und erniedrigenden Betrachtungsart aller Dinge die muthwilligſte Fröhlichkeit hervor.

Wir haben nur einen einzigen Komiker der ältern Gattung, und können daher unſer Urtheil über ſeinen Werth nicht durch Vergleichung mit andern Meiſtern ſchärfen. Ariſtophanes hatte viele Vorgänger gehabt, einen Magnes, Kratinus, Krates und Andre; er war einer der ſpäteſten Komiker, indem er ſogar das Ende der alten Komödie erlebte. Demungeachtet haben wir nicht Urſache zu glauben, daß wir in ihm deren Verfall ſehen, wie bei dem letzten Tragiker; ſondern

vermuthlich war die Gattung noch im Steigen, und er der vollendetste Dichter darin. Es ergieng nämlich mit der alten Komödie ganz anders als mit der Tragödie: diese starb eines natürlichen, jene eines gewaltsamen Todes. Die Tragödie hörte auf, weil die Gattung erschöpft zu sein schien, weil man sie verließ, sich nicht mehr zu ihrer Höhe erschwingen konnte. Die Komödie wurde durch einen Machtspruch der uneingeschränkten Freiheit beraubt, welche die Bedingung ihrer Möglichkeit war. Horaz berichtet uns diese Katastrophe in wenigen Worten: „Auf diese (den Thespis und Aeschylus) „folgte die alte Komödie, nicht ohne großes Lob; aber die „Freiheit artete in's Fehlerhafte aus, und in eine Gewalt, „die durch ein Gesetz gehemmet zu werden verdiente. Das „Gesetz wurde gegeben, und der Chor verstummte schmählich, „da ihm das Recht zu schaden genommen war.“ Gegen Ende des peloponnesischen Krieges, als wenige Personen sich wider die Verfaßung der Oberherrschaft in Athen bemächtigt hatten, wurde verordnet, jeder, der von den komischen Dichtern angegriffen würde, sollte sie verklagen dürfen; es wurde verboten, wirkliche Personen einzuführen, sie durch Masken kenntlich zu machen, u. s. w. Hieraus entstand die sogenannte mittlere Komödie. Die Form blieb noch ungefähr dieselbe, und die Darstellung war, wenn auch nicht eben allegorisch, doch parodisch. Allein das Wesen war aufgehoben, und diese Gattung mußte unschmackhaft werden, da das Salz des persönlichen Spottes sie nicht mehr würzen durfte. Das Anziehende bestand ja eben darin, daß die nächste Wirklichkeit scherzhaft idealisiert, d. h. als die tollste Verkehrtheit vorgestellt wurde, und wie war es möglich, selbst allgemeine Gebrechen des Staates spottend zu rügen, wenn man keinem Einzelnen mißfallen durfte? Daher kann ich dem Horaz

nicht beistimmen, wenn er meint, der Mißbrauch hätte die Einschränkung herbeigeführt. Die alte Komödie hat mit der atheniſchen Freiheit zugleich geblüht; es waren dieſelben Umſtände und Perſonen, welche beide unterdrückten. So viel fehlt daran, daß Ariſtophanes durch ſeine Verläumdung den Tod des Sokrates verſchuldet hätte, (wie Manche ohne Geſchichtskenntniß behauptet haben; die Wolken waren eine lange Reihe von Jahren zuvor gedichtet) daß es vielmehr dieſelbe gewaltſame Verfaßung der Republik war, welche ſowohl die ſpottenden Rügen des Ariſtophanes zum Schweigen brachte, als die ernſten des unbeſtechlichen Sokrates mit dem Tode beſtrafte. Wir ſehen nicht, daß die Verfolgungen des Ariſtophanes dem Euripides geſchadet hätten; das Volk von Athen ſah mit Bewunderung die Tragödien des letzteren und ihre Parodie auf derſelben Bühne; alle verſchiedenen Geiſtesgaben ſollten ungeſtört in gleichen Rechten neben einander gedeihen. Niemals hat ſich ein Souverän, dieß war doch das atheniſche Volk, mit beßerer Laune die ſtärkſten Wahrheiten ſagen, ja ſich in's Angeſicht verſpotten laßen. Wurden auch die Mißbräuche der Staatsverwaltung dadurch nicht gebeßert, ſo war es doch ſchon ein Großes, daß man ihre ſchonungsloſe Aufdeckung duldete. Uebrigens zeigt ſich Ariſtophanes überall als einen eifrigen Patrioten; er greift die mächtigen Volksverführer an, eben die, welche der ernſte Thukydides als ſo verderblich ſchildert; er räth zum Frieden bei dem innerlichen Kriege, der Griechenlands Wohlſtand unwiederbringlich zerrüttete; er empfiehlt die Einfachheit und Strenge alter Sitten. So viel von der politiſchen Bedeutung der alten Komödie.

Aber, höre ich ſagen, Ariſtophanes war ein ſittenloſer Poſſenreißer. Nun ja: untern andern war er das auch;

und wir sind keineswegs gemeint, ihn darüber zu rechtfertigen, daß er neben seinen großen Vorzügen hiezu herabgesunken: sei es nun, daß ihn rohe Neigungen antrieben, oder daß er für nöthig erachtete den Pöbel zu gewinnen, um dem Volk so dreiste Wahrheiten sagen zu dürfen. Wenigstens rühmt er von sich, daß er weniger als seine Mitwerber durch bloß sinnliche Possen um das Gelächter der Menge buhle, und hierin seine Kunst vervollkommt habe. Wir müßen ihn in dem, was ihn für uns so anstößig macht, um nicht unbillig zu sein, aus dem Gesichtspunkte der damaligen Welt beurtheilen. Die Alten hatten über gewisse Punkte eine ganz andre und weit freiere Sittenlehre als wir. Diese floß aus ihrer Religion her, die ein wahrer Naturdienst war, und manche öffentliche Gebräuche geheiligt hatte, welche die Ehrbarkeit gröblich beleidigen. Ferner war durch die große Zurückgezogenheit der Frauen, da die Männer fast immer unter sich waren, eine gewisse Rohheit in die Sprache des Umgangs gekommen, wie es unter ähnlichen Verhältnissen immer der Fall zu sein pflegt. Im neueren Europa haben seit dem Ritterthum die Frauen den Ton des geselligen Lebens angegeben, und der ihnen gezollten huldigenden Achtung verdanken wir es, daß eine edlere Sittsamkeit in der Sprache, den schönen Künsten und der Poesie herrschend geworden. Endlich hatte der alte Komiker, der die Welt nahm wie sie war, eine in der That sehr große Sittenverderbniß vor Augen.

Hiebei kommt die streitige antiquarische Frage in Anregung, ob die atheniſchen Frauen bei Schauspielen überhaupt, und insbesondre bei solchen Schauspielen gegenwärtig waren. Von der Tragödie halte ich mich berechtigt es zu bejahen, wegen der Geschichte von den Eumeniden des Aeschylus, die

nicht einmal wahrscheinlich ersonnen werden konnte, wenn niemals Frauen das Theater besuchten; und wegen einer Stelle im zweiten Buch der platonischen Schrift von den Gesetzen, wo von der Vorliebe gebildeter Frauen für die tragische Dichtung die Rede ist. Endlich erwähnt Julius Pollux unter den theatralischen Kunstausdrücken das griechische Wort nicht nur für Zuschauerin, sondern auch für Mitzuschauerin, Nachbarin im Theater. Daß der Lexikograph den Ausdruck bei'm Aristophanes fand, scheint für die Zulaßung der Frauen auch zur alten Komödie zu sprechen. Doch läßt die Stelle eine andre Deutung zu. Eine Bürgerfrau will eine große Weinflasche mit in's Theater nehmen, um eine gute Nachbarin zu haben. Wenn sie sich nun diese Herzstärkung während einer Tragödie zugedacht hatte, so ward es um so lächerlicher. Die häufige Unanständigkeit der Gattung ist kein entscheidender Beweis dagegen: auch bei den religiösen Festen mußten sich die Augen der Frauen viel Unanständiges gefallen laßen. Aber unter so vielen Anreden an die Zuschauer bei'm Aristophanes, selbst wo er sie nach ihrem verschiednen Alter und sonst bezeichnet, kommt nie etwas von Zuschauerinnen vor, und schwerlich hätte sich der Dichter diesen Anlaß zu Scherzen entgehen laßen. Die einzige mir bekannte Stelle, die als eine Ausnahme hievon betrachtet werden könnte (im Frieden Vers 963—7.) ist zweideutig, und hat deswegen Erörterungen im entgegengesetzten Sinne veranlaßt.

# Zwölfte Vorlesung.

Künstlerischer Charakter des Aristophanes. Schilderung und Beurtheilung seiner auf uns gekommenen Werke. Uebersetzte Scene aus den Acharnern.

Das ehrenvollste Zeugniß für den Aristophanes ist das des weisen Plato, welcher in einem Sinngedichte sagt, die Grazien hätten sich seinen Geist zur Wohnung ausersehen, ihn beständig las, und dem ältern Dionysius die Wolken zusandte, mit dem Bedeuten, aus diesem Stücke (worin doch nebst dem Gewebe der Sophisten die Philosophie selbst und sein Lehrer Sokrates angegriffen wurde) könne er den Staat von Athen kennen lernen. Schwerlich meinte er damit bloß, das Stück sei eine Probe von der zügellosen demokratischen Freiheit, die zu Athen galt, sondern er erkannte den tiefen Weltverstand des Dichters an, seine Durchschauung des ganzen Triebwerkes der bürgerlichen Verfaßung. Sehr treffend hat ihn Plato auch in seinem Gastmal charakterisiert, wo er ihn eine Rede über die Liebe halten läßt, die Aristophanes freilich weit entfernt von aller hohen Begeisterung ganz sinnlich erklärt, aber durch eine eben so kecke als geistreiche Erfindung.

Man könnte den Wahlſpruch eines luſtigen und ſeinen Abenteurers bei Goethe „Toll, aber klug!“ auf die Stücke des Ariſtophanes anwenden. Hier begreift man am beſten, warum die dramatiſche Kunſt überhaupt dem Bacchus gewidmet war: es iſt die Trunkenheit der Poeſie, es ſind die Bacchanalien des Scherzes. Dieſer will neben andern Fähigkeiten auch ſeine Rechte behaupten; darum haben verſchiedene Völker in den Saturnalien, dem Carnaval u. ſ. w. der luſtigen Thorheit gewiſſe Feſte eingeräumt, damit ſie, einmal zufrieden geſtellt, ſich im übrigen Jahre ruhig verhalten und dem Ernſte Raum gönnen möchte. Die alte Komödie iſt eine allgemeine Maſkenverkleidung der Welt, worunter manches hingeht, was die gewöhnliche Schicklichkeit nicht erlaubt, aber auch viel Beluſtigendes, Geiſtreiches, ja Belehrendes zum Vorſchein kommt, was ohne die augenblickliche Einreißung jener Schranken nicht möglich wäre.

Immerhin mag Ariſtophanes in ſeinen perſönlichen Neigungen pöbelhaft und verderbt geweſen ſein, in ſeinen einzelnen Späßen oft die Sitten und den Geſchmack beleidigen, ſo können wir ihm doch in der Anlage und Ausführung ſeiner Dichtungen im Ganzen den Ruhm der Sorgfalt und Meiſterſchaft des gebildetſten Künſtlers nicht verſagen. Seine Sprache iſt unendlich zierlich, der reinſte Atticismus herrſcht darin, und er führt ſie mit großer Gewandtheit durch alle Töne hindurch, von dem vertraulichſten Dialog bis zu dem hohen Schwung dithyrambiſcher Geſänge. Man kann nicht zweifeln, daß es ihm auch in ernſterer Poeſie gelungen ſein würde, wenn man ſieht, wie er dieſe zuweilen in muthwilligem Uebermuth verſchwendet, um ihren Eindruck ſogleich wieder zu vernichten. Dieſe gewählte Eleganz wird um ſo anziehender durch den Contraſt, da er einerſeits die

rohesten Sprecharten des Volkes, die Dialekte, ja sogar die Verstümmelung des Griechischen im Munde der Barbaren, mit aufnimmt, anderseits dieselbe Willkür, welcher er die ganze Natur und Menschenwelt unterwarf, auch auf die Sprache anwendet, und durch Zusammensetzung, durch Anspielung auf persönliche Namen oder Nachahmung eines Lautes die wunderlichsten Wörter schafft. Sein Versbau ist nicht weniger künstlich als der Versbau der Tragiker, er bedient sich darin derselben Formen, aber anders modificiert: indem er sie statt des Nachdrucks und der Würde auf Leichtigkeit und Mannichfaltigkeit wendet; bei dieser scheinbaren Regellosigkeit beobachtet er indessen die Gesetze des Silbenmaßes nicht weniger genau. Wie ich nicht umhin kann, am Aristophanes in der Ausübung seiner einzigen, aber vielseitigen und vielgestaltigen Kunst die reichste Entfaltung fast aller dichterischen Anlagen zu erkennen, so sind die außerordentlichen Fähigkeiten seiner Zuschauer, worauf die Beschaffenheit seiner Werke schließen läßt, jedesmal bei ihrer Lesung ein Grund des Erstaunens für mich. Genaue Bekanntschaft mit der Geschichte und Verfaßung ihres Vaterlandes, mit den öffentlichen Vorfällen und Verhandlungen, mit der Persönlichkeit fast aller merkwürdigen Zeitgenoßen, ließ sich von den Bürgern eines volksmäßigen Freistaates erwarten. Aber Aristophanes muthete seinen Zuhörern auch viel poetische Kunstbildung zu, sie mußten besonders die tragischen Meisterwerke fast wörtlich im Gedächtnisse bewahren, um seine Parodien zu verstehen. Und welche rege Geistesgegenwart gehörte dazu, die leiseste und verwickeltste Ironie, die unerwartetsten Einfälle, die fremdesten Anspielungen, die oft nur durch Umbiegung einer Silbe angedeutet sind, im Vorübergehen zu erhaschen! Wir mögen dreist annehmen,

daß trotz aller auf uns gekommenen Erklärungen, trotz aller angehäuften Gelehrſamkeit, noch die Hälfte vom Witz des Ariſtophanes für uns verloren geht. Nur durch die unglaubliche Aufgeweckheit der attiſchen Köpfe werden dieſe Komödien, die unter allen Poſſen ſich denn doch im Grunde auf die wichtigſten Verhältniſſe des menſchlichen Lebens beziehen, als Volksluſtbarkeit begreiflich. Man kann den Dichter beneiden, der mit ſolchen Vorausſetzungen vor ſeinem Publikum auftreten durfte, aber freilich war dieß ein gefährlicher Vorzug. Zuſchauern, die ſo leicht verſtanden, konnte man nicht leicht gefallen. Ariſtophanes klagt über den allzu ekeln Geſchmack der Athener, bei denen ſeine bewundertſten Vorgänger aus der Gunſt gefallen waren, ſobald ſich nur eine geringe Abnahme ihrer Geiſteskräfte ſpüren ließ. Dagegen, ſagt er, ſeien die übrigen Griechen als Kenner der dramatiſchen Kunſt gar nicht in Betracht zu ziehen. Alle Talente in dieſem Fach ſtrebten in Athen zu glänzen, und hier war ihr Wetteifer wieder in den kurzen Zeitraum von wenigen Feſten zuſammen gedrängt, wo das Volk immer Neues zu ſehen verlangte, das auch im Ueberfluß herbeigeſchafft ward. Die Ertheilung der Preiſe (worauf alles ankam, da kein anderes Mittel der öffentlichen Bekanntmachung übrig blieb) wurde nach einer einzigen Aufführung entſchieden. Man kann ſich daher denken, zu welcher Vollendung dieſe durch die leitende Sorgfalt des Dichters gedieh. Nimmt man nun noch dazu die Vollkommenheit aller dazu mitwirkenden Künſte, die äußerſte Vernehmlichkeit im redenden und ſingenden Vortrage der ausgearbeitetſten Poeſie bei der Pracht und dem großen Umfange der Bühne, ſo giebt dieß die Vorſtellung von einem theatraliſchen Kunſtgenuß, dergleichen ſeitdem wohl nirgends in der Welt ſtattgefunden hat.

Wiewohl wir unter den übrig gebliebenen Werken des Aristophanes einige seiner frühesten haben, so tragen doch alle das Gepräge gleicher Reife an sich. Allein er hatte sich auf die Ausübung seiner Kunst, die er für die schwierigste von allen ausgiebt, lange im Stillen gerüstet, ja er ließ sogar aus Schüchternheit (nach seinem Ausdruck wie ein junges Mädchen, die ein heimlich erzeugtes Kind Andern zur Pflege übergiebt) anfangs seine Arbeiten unter fremdem Namen aufführen. Zum ersten Mal trat er ohne diese Verhüllung in den Rittern öffentlich auf, und hier bewährte er sogleich die Tapferkeit eines Komikers in vollem Maß, indem er einen Hauptsturm auf die Volksmeinung wagte. Es galt nichts geringeres, als den Kleon zu stürzen, der nach dem Perikles an der Spitze aller Staatsgeschäfte stand, der ein Anstifter des Krieges, ein verdienstloser gemeiner Mensch, aber der Abgott des bethörten Volkes war. Nur die reicheren Eigenthümer, welche die Klasse der Ritter ausmachten, hatte Kleon gegen sich: diese verflocht Aristophanes auf das stärkste in seine Partei, indem er sie als den Chor aufstellte. Er hatte die Vorsicht gebraucht, den Kleon nirgends zu nennen, sondern ihn bloß unverkennbar zu bezeichnen. Dennoch getraute sich, aus Furcht vor Kleons Anhange, kein Maskenmacher sein Bild zu verfertigen: der Dichter entschloß sich daher, mit bloß bemaltem Gesichte die Rolle selbst zu spielen. Es läßt sich denken, welche Stürme unter der versammelten Volksmenge die Aufführung erregt haben wird; indessen wurden die kühnen und geschickten Bemühungen des Dichters durch einen glücklichen Erfolg gekrönt: sein Stück erhielt den Preis. Er war stolz auf diese theatralische Heldenthat, und erwähnt mehrmals mit Selbstgefühl den herkulischen Muth, womit er zuerst das mächtige Ungeheuer

bekämpft habe. Nicht leicht iſt eine ſeiner Komödien hiſtoriſcher und politiſcher, auch hat ſie eine faſt unwiderſtehliche rhetoriſche Kraft zur Erregung des Unwillens: es iſt eine wahre dramatiſche Philippika. Jedoch ſcheint ſie mir nicht die vorzüglichſte von Seiten der Luſtigkeit und der überraſchenden Erfindung. Es könnte wohl ſein, daß der Gedanke der ſehr wirklichen Gefahr den Dichter denn doch ernſthafter geſtimmt hätte, als ein Komiker billig ſein ſollte, oder daß die ſchon zuvor vom Kleon erlittene Verfolgung ihn gereizt, ſeinen Zorn allzu archilochiſch zu äußern. Erſt nachdem das Ungewitter ſpottender Schimpfreden ſich etwas gelegt hat, folgen mehr drollige Scenen, wie es die im hohen Grade ſind, wo die beiden Demagogen, der Lederhändler, nämlich Kleon, und der Wurſthändler ſich in die Wette durch Schmeicheleien, durch Weiſſagungen und durch Leckerbißen um die Gunſt des vor Alter kindiſch gewordenen Demos, des perſonificierten Volkes bewerben, und das Stück endigt mit einem faſt rührend freudigen Triumph, da ſich die Scene von der Pnyx, dem Orte der Volksverſammlungen, in die majeſtätiſchen Propyläen verwandelt, und der Demos, wunderbar verjüngt, in der Tracht der alten Athener hervortritt, und mit ſeiner Jugendkraft zugleich die vormaligen Geſinnungen von der Zeit der marathoniſchen Schlacht her wiedergefunden hat.

Außer dieſem Angriffe auf den Kleon ſind die übrigen Schauſpiele des Ariſtophanes nicht ſo ausſchließend auf einzelne Perſonen gemünzt, nur den Euripides ausgenommen, den er fleißig insbeſondre bedenkt. Sie haben ſämmtlich einen allgemeinen, meiſtens ſehr bedeutenden Hauptzweck, den der Dichter bei allen Umwegen, Ausſchweifungen und fremden Einſtreuungen nie aus den Augen verliert. Der Friede,

die Acharner und Lyſiſtrata empfehlen unter mancherlei Wendungen den Frieden; die Weiber in der Volksverſammlung, die Weiber am Feſt der Theſmophorien, und wiederum Lyſiſtrata ſcherzen mit andern Nebenbeziehungen über die Verhältniſſe und Sitten des weiblichen Geſchlechts. Die Wolken verſpotten die Metaphyſik der Sophiſten, die Weſpen die Sucht der Athener, Rechtshändel zu führen und zu entſcheiden; die Fröſche handeln vom Verfall der tragiſchen Kunſt; Plutus iſt eine Allegorie von der ungerechten Vertheilung der Reichthümer. Die Vögel ſind von allen das ſcheinbar zweckloſeſte, und eben deswegen eins der ergötzlichſten Stücke.

Der Friede fängt äußerſt keck und lebendig an, der Ritt des friedliebenden Trygäus gen Himmel, auf einem Miſtkäfer, nach Art des Bellerophon; der Krieg, ein wüſter Rieſe, der mit ſeinem Geſellen, dem Getümmel, ſtatt aller andern Götter den Olymp bewohnt, und die Städte in einem großen Mörſer zerſtampft, wobei er die berühmten Feldherrn als Mörſerkeulen gebraucht; die in einem tiefen Brunnen vergrabene Friedensgöttin, welche durch die vereinigten Bemühungen aller griechiſchen Völkerſchaften an Stricken herausgezogen wird: alle dieſe eben ſo ſinnreichen als phantaſtiſchen Erfindungen ſind auf die luſtigſte Wirkung berechnet. Nachher aber erhält ſich die Dichtung nicht auf der gleichen Höhe: es bleibt nichts übrig, als der wiedererlangten Friedensgöttin zu opfern und zu ſchmauſen, wobei die zudringlichen Beſuche ſolcher Perſonen, die aus dem Kriege Vortheil zogen, zwar eine artige, aber für den viel verſprechenden Anfang nicht genügende Unterhaltung gewähren. Wir haben hier ein Beiſpiel unter mehreren, daß die alten Komiker die Decoration nicht nur in den Zwiſchenräumen veränderten, wo die Bühne leer war, ſondern während ein Schauſpieler ſicht-

bar blieb. Die Scene verwandelt sich aus einer attischen Ortschaft in den Olymp, derweil Trygäus auf seinem Käfer in der Luft schwebt, und dem Maschinenmeister ängstlich zuruft, ja Acht zu geben, damit er nicht den Hals breche. Nachher bedeutet sein Herunterstеigen in die Orchestra die Rückkehr zur Erde. Die Freiheiten der Tragiker nach Erforderniß ihres Stoffes in Bezug auf Einheit des Ortes und der Zeit, worauf die Neueren eine so läppische Wichtigkeit legen, konnte man übersehen: die Kühnheit, womit der alte Komiker diese Aeußerlichkeiten seiner scherzhaften Willkür unterwirft, ist so auffallend, daß sie sich dem Kurzsichtigsten aufdrängt: und doch hat man in den Abhandlungen über die Verfaßung der griechischen Bühne nicht genug Rücksicht darauf genommen.

Die Acharner, welche die Didaskalien in das nächste Jahr vor den Rittern setzen, sind demnach unter den übrig gebliebenen Stücken in der Reihe das erste, und das einzige, welches Aristophanes noch unter fremdem Namen gegeben hat. Dieses früher geschriebene Stück scheint mir weit vortrefflicher als der Friede, wegen des immer beweglichen Fortschrittes, und der steigenden Lustigkeit, die zuletzt in einen wahren bacchischen Taumel ausgeht. Dikäopolis, der rechtliche Bürger, ergrimmt über die falschen Vorspiegelungen, womit man das Volk hinhält und alle Friedensvorschläge abwehrt, schickt eine Gesandtschaft nach Lacedämon, und schließt Frieden allein für sich und seine Familie. Nun kehrt er auf's Land zurück, und steckt trotz allen Anfechtungen einen Bezirk vor seinem Hause ab, wo Friede und offener Markt für die benachbarten Völker ist, während das übrige Land vom Ungemach des Krieges leidet. Die Segnungen des Friedens werden auf die handgreiflichste Art für eßlustige

Magen dargestellt; der feiste Böotier bringt seine leckern Aale und Geflügel zum Verkauf, und man denkt nur auf Feste und Schmausereien. Lamachus, der berühmte Feldherr, der an der andern Seite wohnt, wird durch einen plötzlichen Einfall des Feindes aufgerufen, die Gränze zu vertheidigen; Dikäopolis wird dagegen von seinen Nachbarn eingeladen einem Feste beizuwohnen, wo jeder seine Zeche mitbringt. Die Waffenrüstung und die Zurüstungen der Küche gehen nun mit gleicher Eile und Emsigkeit vor sich: dort wird die Lanze geholt, hier der Bratspieß; dort der Harnisch, hier die Weinkanne; dort werden Helmbüsche aufgesteckt, hier Droßeln gerupft. Kurz darauf kommt Lamachus wieder, mit zerschmettertem Kopf und lahmem Fuß, auf zwei Kriegsgefährten gestützt, von der andern Seite Dikäopolis, betrunken und von zwei gutwilligen Mädchen geführt. Die Wehklagen des einen werden immerfort durch die Jubelreden des andern nachgeahmt und verspottet, und mit diesem bis zu einem Gipfel hinaufgeführten Gegensatze bricht das Stück ab.

Lysistrata ist so übel berüchtigt, daß man sie nur flüchtig erwähnen darf, wie man über heiße Kohlen hingeht. Die Weiber haben sich nach der Erfindung des Dichters in den Kopf gesetzt, durch einen strengen Entschluß von ihren Männern den Frieden zu erzwingen. Unter der Leitung ihres klugen Oberhauptes stiften sie eine Verschwörung zu diesem Zweck in ganz Griechenland, und bemächtigen sich zugleich in Athen der befestigten Akropolis. Der gewaltsame Zustand, worein die Männer durch diese Trennung gerathen, veranlaßt die lächerlichsten Auftritte; es kommen Gesandte von beiden kriegführenden Theilen, und der Friede wird unter der Leitung der verständigen Lysistrata eiligst abgeschloßen. Ungeachtet aller tollen Unanständigkeiten, welche das Stück

enthält, ist doch dessen Absicht, hievon entkleidet, im Ganzen sehr unschuldig: das Verlangen nach dem Genuß häuslicher Freuden, welche die Abwesenheit der Männer so oft unterbrach, soll dem unseligen, Griechenland zerrüttenden Kriege ein Ende machen. Besonders ist die treuherzige Derbheit der Lacedämonier unvergleichlich geschildert.

Die Ekklesiazusen; ebenfalls ein Weiberregiment, aber ein weit verkehrteres als jenes. Die Frauen schleichen sich, als Männer verkleidet, in die Volksversammlungen ein, und verordnen vermittelst der auf diese Art erschlichenen Stimmenmehrheit eine neue Verfaßung, worin Gemeinschaft der Güter und Frauen gelten soll. Dieß ist ein Spott auf die idealischen Republiken der Philosophen mit solchen Gesetzen, dergleichen schon Protagoras vor dem Plato entworfen hatte. Das Stück leidet, wie mich dünkt, an denselben Gebrechen wie der Friede: die Einleitung, die heimliche Zusammenkunft der Weiber, ihre Vorübungen auf die Männerrolle, die Erzählung von der Volksversammlung, alles dieß ist meisterlich behandelt; aber gegen die Mitte geräth es in's Stocken. Es bleibt nichts übrig, als die aus den verschiedenen Gemeinschaften entspringenden Verwirrungen vorzuführen, besonders aus der Gemeinschaft der Frauen, und der verordneten Gleichheit der Rechte in der Liebe für die alten und häßlichen, wie für die jungen und schönen. Diese Verwirrungen sind lustig genug, aber sie drehen sich zu sehr um einen immer wiederholten Spaß. Ueberhaupt ist die alte allegorische Komödie der Gefahr ausgesetzt, in ihrem Fortgange zu sinken. Wenn man damit anfängt, die Welt auf den Kopf zu stellen, so geben sich zwar die wunderlichsten einzelnen Vorfälle von selbst, allein sie fallen leicht kleinlich aus, gegen die zuerst geführten entscheidenden Streiche des Scherzes.

Die Thesmophoriazusen haben eine eigentliche Intrigue, einen Knoten, der erst ganz zu Ende gelöst wird, und dadurch einen großen Vorzug. Euripides soll wegen des bekannten Weiberhaßes in seinen Tragödien, am Fest der Thesmophorien, wo nur Frauen gegenwärtig sein durften, verklagt und in Strafe verdammt werden. In dieser Bedrängniß sucht er einen Anwalt, der sich unerkannt in die Versammlung einschleichen könne. Der junge und schöne Dichter Agathon hätte vollkommen hiezu gepaßt: aber als ein bequemer Weichling lehnt er das Wagestück ab, und zwar mit des Euripides eignen Versen. Dieser verkleidet nun seinen schon bejahrten Schwager Mnesilochus als Frau, damit er unter dieser Gestalt seine Sache führe. Die Art, wie er es thut, macht ihn verdächtig, es wird entdeckt, daß er ein Mann ist; er flüchtet sich auf einen Altar, und reißt, um sich noch mehr vor der Verfolgung zu sichern, einer Frau ihr Kind aus den Armen, welches er umzubringen droht, falls man nicht von ihm ablaßen wird. Da er es erwürgen will, zeigt sich, daß es ein als Kind eingewickelter Weinschlauch war. Nun erscheint Euripides unter mancherlei Gestalten, um seinen Freund zu retten; bald ist er Menelaus, der seine Helena in Aegypten wieder findet; bald Echo, die der gefeßelten Andromeda wehklagen hilft; bald Perseus, der sie von ihrem Felsen erlösen will. Endlich befreit er den an eine Art von Schandpfahl geschloßenen Mnesilochus, indem er als Kupplerin den Gerichtsdiener, der ihn bewacht, einen einfältigen Barbaren, durch die Reize einer Flötenspielerin weglockt. Diese parodischen Scenen, fast ganz in den eigenen Worten der Tragödien abgefaßt, sind unvergleichlich. Ueberhaupt kann man sich immer auf den sinnigsten und treffendsten Spott Rechnung machen,

sobald Euripides in's Spiel kommt: es ist als ob der Geist des Aristophanes eine eigene specifische Kraft besetzen hätte, die Poesie dieses Tragikers komisch zu zersetzen.

Die Wolken sind sehr bekannt, aber dennoch wohl meistens nicht gehörig verstanden und gewürdigt worden. Sie sollen zeigen, daß über dem Hange zu philosophischen Grübeleien die kriegerischen Leibesübungen verabsäumt werden, daß die Speculation nur dazu diene, die Grundfesten der Religion und Moral wankend zu machen, daß durch die sophistische Spitzfindigkeit besonders auch alles Recht zweideutig, und der schlechten Sache häufig der Sieg verschafft werde. Die Wolken selbst, als der Chor des Stückes (denn solche Wesen schafft der Dichter zu Personen um, und mag sie seltsam genug ausgekleidet haben), sind eine Allegorie auf die metaphysischen Gedanken, welche nicht auf dem Boden der Erfahrung stehen, sondern ohne bestimmte Gestalt und Körperlichkeit im Reiche der Möglichkeiten herumschweben. Ueberhaupt ist es eine von den Hauptformen des aristophanischen Scherzes, eine Metapher buchstäblich zu nehmen, und sie so vor die Augen der Zuschauer zu stellen. Man sagt von einem Menschen, der unverständlichen Träumereien nachhängt, er versteige sich in den Lüften, und so schwebt hier wirklich Sokrates bei seiner ersten Erscheinung im Korbe herunter. Ob dieß gerade auf ihn paßt, ist eine andere Frage: doch haben wir Ursache zu glauben, daß die Philosophie des Sokrates allerdings sehr idealistisch und nicht so auf populare Anwendbarkeit beschränkt war, wie uns Xenophon glauben machen will. Warum hat aber Aristophanes die sophistische Metaphysik gerade in dem ehrwürdigen Sokrates personificiert, der ja selbst ein entschiedener Gegner der Sophisten war? Vermuthlich lag persönliche Abneigung

dabei zum Grunde, man muß nicht versuchen wollen, ihn deshalb zu rechtfertigen; aber die Wahl des Namens thut der Vortrefflichkeit der Darstellung keinen Eintrag. Aristophanes erklärt dieß für das kunstreichste seiner Werke; indessen muß man ihn mit diesem Ausspruche nicht gerade bei'm Worte nehmen. Er ertheilt sich unbedenklich bei jeder Gelegenheit die ungemeßensten Lobsprüche, auch das gehört mit zur komischen Ausgelaßenheit. Uebrigens sind die Wolken bei der Aufführung mit Ungunst behandelt worden, sie haben zweimal vergebens um den Preis geworben.

Die Frösche sind, wie gesagt, gegen den Verfall der tragischen Kunst gerichtet. Euripides war gestorben, Sophokles und Agathon ebenfalls, es blieben nur Tragiker vom zweiten Range übrig. Bacchus vermißt den Euripides, und will ihn aus der Unterwelt zurückholen. Hierin ahmt er den Hercules nach, allein obwohl mit dessen Löwenhaut und Keule ausgestattet, ist er ihm sehr unähnlich an Gesinnung, und giebt als ein feiger Weichling viel zu lachen. Hier sieht man recht die Keckheit des Komikers: den Schutzgott seiner eigenen Kunst, dem zu Ehren das Schauspiel gegeben ward, läßt er nicht unangetastet. Man glaubte, daß die Götter, nicht weniger gut oder noch beßer als die Menschen, Spaß verstünden. Bacchus rudert sich über den acherusischen See, wo ihn die Frösche mit ihrem melodischen Gequake lustig begrüßen. Der eigentliche Chor besteht aber aus Schatten der Eingeweihten in den eleusinischen Geheimnissen, und ihm sind wunderschöne Gesänge in den Mund gelegt. Aeschylus hat zuvor den tragischen Thron in der Unterwelt eingenommen, nun will ihn aber Euripides davon verstoßen. Pluto führt den Vorsitz, Bacchus soll diesen großen Streit entscheiden; die beiden Dichter, der erhaben zürnende Aeschylus, der

spitzfindige eitle Euripides, stehen einander gegenüber und legen die Proben ihrer Kunst ab, sie singen, sie reden gegen einander, und sind in allen Zügen meisterlich charakterisiert. Zuletzt wird eine Wage gebracht, worauf jeder einen Vers legt; allein so sehr sich Euripides quält, gewichtige Verse vorzubringen, so schnellt Aeschylus immer durch die seinigen die Wagschale des andern in die Höhe. Endlich wird er des Kampfes überdrüßig und sagt, Euripides solle selbst mit allen seinen Werken, Weib, Kindern und Kephisophon in die Wagschale steigen, er wolle dagegen nur zwei Verse hineinlegen. Bacchus hat sich unterdessen zum Aeschylus bekehrt, und wiewohl er dem Euripides geschworen, ihn mit sich aus der Unterwelt zurückzunehmen, so fertigt er ihn mit einer Anspielung auf seinen eigenen Vers aus dem Hippolytus ab:

Die Zunge schwur, doch wähl' ich mir den Aeschylus.

Aeschylus kehrt also zu den Lebenden zurück, und überläßt in seiner Abwesenheit dem Sophokles den tragischen Thron.

Die Bemerkung über die Ortsveränderungen, die ich bei Gelegenheit des Friedens machte, ist bei den Fröschen zu wiederholen. Der Schauplatz ist anfangs zu Thebe, wo sowohl Bacchus als Hercules einheimisch waren; nachher verwandelt sich die Bühne, ohne daß Bacchus sie verlaßen hätte, in das diesseitige Ufer des acherusischen Sees, welchen die Vertiefung der Orchestra bedeuten mußte, und erst als Bacchus am andern Ende des Logeums wieder landete, stellte die Decoration die Unterwelt mit dem Pallast des Pluto im Hintergrunde dar. Man halte dieß nicht etwa für bloße Vermuthung: ein alter Scholiast bezeugt es der Hauptsache nach ausdrücklich.

Die Wespen sind nach meinem Urtheil das schwächste

Stück des Aristophanes. Der Stoff ist zu beschränkt, die dargestellte Narrheit erscheint als eine seltsame Krankheit ohne genugsame allgemeine Bedeutung, und die Behandlung ist zu lang ausgesponnen. Der Dichter spricht dießmal selbst bescheiden von seinen Mitteln der Unterhaltung, und will nicht eben ein unermeßliches Gelächter verheißen.

Dagegen glänzen die Vögel durch die keckste und reichste Erfindung im Reiche des phantastisch Wunderbaren, und ergötzen durch die fröhlichste Heiterkeit: es ist eine lustige, geflügelte, buntgefiederte Dichtung. Dem alten Kritiker kann ich nicht beistimmen, der die große Bedeutung des Werkes darein setzt, daß hier die allgemeinste und unverholenste Satire auf die Verderbtheit des athenischen Staats, ja aller menschlichen Verfaßung zu finden sei. Vielmehr ist es die harmloseste Gaukelei, welche Alles berührt, die Götter wie das Menschengeschlecht, aber ohne irgendwo als auf ein Ziel einzudringen. Was in der Naturgeschichte, in der Mythologie, in der Lehre von den Vorbedeutungen, in den äsopischen Fabeln, ja in sprichwörtlichen Redensarten irgend Merkwürdiges von den Vögeln vorkommt, hat der Dichter sinnreich in seinen Kreiß gezogen; er geht bis auf die Kosmogonie zurück, und zeigt, wie zuerst die schwarz geflügelte Nacht ein Windei gelegt, woraus der liebliche Eros mit goldnen Fittigen (ohne einigen Zweifel ein Vogel) sich erschwungen, der dann allen Dingen ihren Ursprung gegeben. Zwei Flüchtlinge aus der Menschengattung gerathen in das Gebiet der Vögel, die sich für so viel erlittene Feindseligkeiten an ihnen rächen wollen; die Beiden retten sich, indem sie den Vögeln ihren Vorrang vor allen Geschöpfen einleuchtend machen, und ihnen rathen, ihre vereinzelten Kräfte in einen ungeheuren Staat zu sammeln; so wird die wun-

derbare Stadt, Wolkenkuckucksburg über der Erde erbaut; allerlei ungebetene Gäste: Priester, Dichter, Wahrsager, Geometer, Gesetzeschreiber, Sykophanten, wollen sich in dem neuen Staate einnisten, werden aber weggewiesen; es werden neue Götter gestiftet, natürlich, wie die Menschen die ihrigen als Menschen gedacht, nach dem Bilde der Vögel; den alten Göttern ist der Olymp vermauert, so daß keine Opfergerüche zu ihnen gelangen können; dadurch in Noth gebracht, schicken sie eine Gesandtschaft, bestehend aus dem gefräßigen Hercules, dem Neptun, der nach der gebräuchlichen Redensart bei'm Neptun schwört, und einem thrakischen Gott, der nicht recht griechisch weiß, sondern kauderwelsch redet: doch müßen diese sich alle Bedingungen gefallen laßen, und den Vögeln bleibt die Oberherrschaft der Welt. So sehr dieß alles einem bloß possenhaften Märchen ähnlich sieht, so hat es doch eine philosophische Bedeutung, die Gesammtheit der Dinge einmal von oben her wie im Vogelflug zu betrachten, da unsre meisten Vorstellungen ja nur auf dem menschlichen Standpunkte wahr sind.

Die alten Kritiker urtheilten, Kratinus sei stark im beißenden Spott gewesen, der geradezu angreift, es habe ihm dagegen an lustiger Laune gefehlt, auch habe er eine treffende Anlage nicht vortheilhaft zu entwickeln, noch seine Schauspiele gehörig auszufüllen gewußt; Eupolis sei gefällig in seinen Scherzen, gewandt in sinnreichen Einkleidungen gewesen, so daß er auch der Parabasen nicht bedurft, um alles zu sagen was er wollte, nur der satirischen Kraft habe er ermangelt; Aristophanes vereinige durch einen glücklichen Mittelweg die Vorzüge beider, in ihm finde man Spott und Scherz auf das vollkommenste und im anziehendsten Verhältnisse verschmolzen. Nach diesen Angaben halte ich mich

berechtigt anzunehmen, daß unter den Stücken des Aristophanes die Ritter am meisten im Stil des Kratinus, die Vögel am meisten im Stil des Eupolis gearbeitet sind; und daß er ihre Weise dabei absichtlich vor Augen gehabt. Denn wiewohl er sich seiner unabhängigen Originalität rühmt, die nichts Fremdes zu entlehnen brauchte, konnten doch unter so ausgezeichneten Kunstgenoßen gegenseitige Einflüsse nicht wohl ausbleiben. Ist jenes gegründet, so hätten wir den Verlust der Werke des Kratinus vielleicht mehr für die Sittengeschichte und Kenntniß der athenischen Verfaßung, den Verlust der Werke des Eupolis mehr in Absicht auf die komische Form zu beklagen.

Der Plutus ist die Umarbeitung eines früheren, aber so wie wir ihn haben, eines der spätesten Werke des Dichters. Er gehört dem Wesen nach zur alten Komödie, jedoch spürt man in der Sparsamkeit des persönlichen Spottes und in der Gelindigkeit, worin das Ganze gehalten ist, eine Hinneigung zur mittleren. Jener Gattung wurde erst durch ein förmliches Gesetz der entscheidende Streich beigebracht, allein es mochte schon zuvor immer bedenklicher werden, das demokratische Vorrecht des alten Komikers in seinem ganzen Umfange auszuüben. Wird doch sogar erzählt (vielleicht nur als Vermuthung, denn Andre haben es geläugnet) Alkibiades habe den Eupolis wegen eines wider ihn gerichteten Stückes ersäufen laßen. Gegen solche Gefahren hält kein Künstlereifer Stand: es ist billig, wenn man seine Mitbürger ergötzen soll, daß man dabei wenigstens seines Lebens sicher sei.

## Scene aus den Acharnern.

Ariſtophanes bleibt dem größeren Publikum auch jetzt noch weit unzugänglicher als die griechiſchen Tragiker. Die Sittſamkeit der Leſerinnen wird durch den berüchtigten Cynismus des alten Komikers abgeſchreckt; auch in männlichen Gemüthern, die ſich der Herrſchaft des Ernſtes nicht entziehen wollen oder können, mag ſeine Frechheit wohl Widerwillen erregen. Dann iſt auch weit ſchwerer, als bei der Tragödie, das Original durch Nachbildungen einigermaßen zu erſetzen. Antiquariſche Genauigkeit iſt ertödtend für den Scherz; und wenn man, der Vertraulichkeit zu lieb, zur heutigen Sitte ausbeugt, ſo fühlt ſich der Leſer dem attiſchen Boden entfremdet. Vieles ſcheint mir, wenn man auch alle Bedenklichkeiten bei Seite ſtellen wollte, aus verſchiedenen Urſachen durchaus unüberſetzlich zu ſein. Was die Anſtößigkeit betrifft, ſo ſind darin die Komödien des Ariſtophanes, und wiederum deren einzelne Theile einander ſehr ungleich: in manchen ließe ſich der Anſtoß durch einige Auslaßungen beſeitigen. Bei der folgenden Scene war dieß nicht einmal nöthig: die Nachbildung durfte ganz treu ſein. Meine Wahl ward auch dadurch beſtimmt, daß hier ein wichtiger Beitrag zur Kenntniß der verlornen Werke des Euripides geliefert

wird. Damals als ich der Charakteristik des Dichters diese Probe anfügte, um das im allgemeinen Gesagte anschaulicher zu machen, war noch kein namhafter Versuch an's Licht getreten. Seitdem hat unser großer Kritiker Wolf die Wolken geistreich, vielleicht ein wenig zu sehr modernisierend übersetzt. Ja, der rüstigste aller Vers-Zimmerleute, Voß, hat einen vollständigen Aristophanes, roh von seiner Hobelbank, mit Pflöcken zusammengekeilt. Hoffentlich wird kein Mann von Geschmack in Deutschland glauben, daß da der ächte Atticismus zu finden sei.

---

Die Acharner, attische Landleute, die viel vom Feinde gelitten, sind höchst erbittert gegen den Dikäopolis, weil er Frieden geschloßen, und wollen ihn steinigen. Er unternimmt für die Lacedämonier zu reden, hinter einem Block stehend, um den Kopf zu verlieren, falls er sie nicht überredet. Dieses mißlichen Unternehmens halb sucht er nun den Euripides auf, um sich von ihm den kläglichen Aufzug zu erbitten, worin seine Helden Mitleid zu erregen pflegen. Dikäopolis, welcher im Grunde Aristophanes selber ist, hat aber dabei den Euripides zum besten. Man muß sich das Haus des letzteren als die Mitte des Hintergrundes einnehmend denken.

Dikäopolis.

Mir tapfern Muth zu faßen, ist die Stunde da:
Hinwandern muß ich jetzo zum Euripides.
Bursch! Bursch! (klopft an)

Kephisophon (tritt heraus.)

Wer ruft da?

Dikäopolis.

Ist Euripides zu Haus?

Kephisophon.

Zu Hauf' und nicht zu Hause, wenn du das verstehst.

Dikäopolis.

Wie? nicht, und doch zu Hause?

Kephisophon.

Richtig, Alter, ist's:
Aus flog der Geist, und sammelt kleine Verschen ein,
Er aber selbst, zu Hause, dichtet in der Höh
'ne Tragödie.

Dikäopolis.

O Euripides, dreimal beglückt,
Wer einen Knecht hat, der so weis' antworten kann.
Ruf' ihn heraus denn.

Kephisophon.

's ist unmöglich.

Dikäopolis.

Thu' es nur.
Ich will nicht fortgehn, sondern klopf' an seine Thür. —
Euripides! Euripidelein!
Erhöre jetzt mich, wenn du jemals wen erhört!
Dikäopolis ruft dich; ich der Chollidenser, bin's.

Euripides.

Ich hab nicht Zeit.

Dikäopolis.

So rolle dich heraus.

Euripides.

's ist unmöglich.

Dikäopolis.

Thu' es nur.

Euripides.

Da roll' ich heraus: herabzusteigen ist nicht Zeit.

---

407. Kunstausdruck von dem angeschobnen Enkyklema.
409. Euripides erscheint im obern Stock, aber wie auf einem Altan oder in einer offnen Galerie sitzend.

Dikäopolis.

Euripides!

Euripides.

Was schrei'st du?

Dikäopolis.

Dichtest in der Höh,
Statt auf der Erde? Bringst mit Recht wohl Lahme an.
Was hast du da die Lumpen aus der Tragödie,
Die Jammerkleider? Bringst mit Recht wohl Bettler an.
Fußfällig anflehn muß ich dich, Euripides.
Gieb solchen Lumpen aus 'nem alten Stücke mir.
Ich soll 'ne lange Rede halten vor dem Chor,
Die mir den Tod bringt, mach' ich meine Sachen schlecht.

Euripides.

Was willst du denn für Fetzen? Die vom Oeneus da,
Worin der unglückselige Greis den Kampf bestand?

Dikäopolis.

Nicht Oeneus war es, noch ein weit Elenderer.

Euripides.

Die denn vom blinden Phönix?

Dikäopolis.

Nicht vom Phönix, nein.
Ein Andrer war's, elender als der Phönix noch.

Euripides.

Was sind es nur für Lappen, die der Mann begehrt? —
Aha! Vom Bettler Philoktetes, meinst du die?

Dikäopolis.

Nein, sondern viel viel bettelhafter noch als der.

Euripides.

Du willst vielleicht die schimmelichten Umhüllungen,
Die Bellerophontes, jener Lahme, angehabt?

Dikäopolis.

Nicht Bellerophontes; den ich meine, der war lahm,
Almosen bettelnd, voller Kniff, im Reden keck.

Euripides.

Ich weiß, der Myſter Telephus.

Dikäopolis.

Ja, Telephus.
Von dieſem Mann, ich flehe, gieb die Tücher mir.

Euripides.

O gieb ihm, Burſch, die Lumpengewande des Telephus,
Auf den thyeſteiſchen Lumpen oben liegen ſie,
Und unter Ino's ihren.

Kephiſophon.

Hier, da nimm ſie hin.

Dikäopolis (ſich umkleidend).

O Zeus, Umſchauer und Durchſchauer überall!
Hilf mir, mich umzukleiden aufs elendeſte. —
Euripides, da dieſes du bewilligt haſt,
So gieb mir auch der Lumpen ganzes Zubehör:
Das myſiſche Filzhütlein zu tragen auf dem Kopf.
„Denn einem Bettler muß ich heute gleichen ganz,
„Zwar ſein derſelbe, der ich bin, doch ſcheinen nicht.“
Es müßen des Spiels Zuſchauer wißen, daß ich's bin,
Doch die vom Chor einfältig daſtehn rund herum,
Damit ich ſie mit Floſkeln überliſten kann.

Euripides.

Ich will dir's geben, denn du ſinnſt auf ſchlauen Rath.

Dikäopolis.

„Heil dir! doch wie ich denke, geh's dem Telephus,“
Das geht ja gut, ſchon füll' ich mich mit Floſkeln an,
Aber es bedarf nun eines Bettlerſtabes noch.

Euripides.

Da nimm, und geh' von dieſen ſteinernen Pfoſten weg.

---

435. Anſpielung auf den durchlöcherten Mantel, indem er ihn gegen das Licht hält.

440. 446. Verſe aus dem Trauerſpiel Telephus.

Dikäopolis.

O mein Gemüth, sieh, wie man weg vom Haus mich stößt,
Der mancherlei Sächelchen bedarf. Nun werde zäh,
Mit Betteln, Flehn anhaltend. — Hör', Euripides!
Gieb mir ein Körblein, wo die Laterne durchgebrannt,

Euripides.

Elender, sag, wozu dir Noth thut solch Geflecht?

Dikäopolis.

Nicht thut es Noth mir, aber haben möcht' ich's doch.

Euripides.

Du wirst beschwerlich: tritt zurück von meinem Haus.

Dikäopolis.

Ei ei!
Sei so gesegnet, wie es deine Mutter war.

Euripides.

So mach' dich fort nun.

Dikäopolis,

Nein, nur Eines gieb mir noch:
'nen kleinen Kelch, mit oben ausgebrochnem Rand.

Euripides.

Da nimm, und pack dich. Wiße, daß du lästig bist.

Dikäopolis.

Bei'm Zeus, du weißt nicht, welches Unheil du verübst. —
O allerliebster Euripides! dieß eine noch:
Gieb mir ein kleines Töpfchen, zugestopft mit Schwamm.

Euripides.

O Mensch, du bringst mich endlich um die Tragödie. —
Nimm dieß, und geh' dann schleunig fort.

Dikäopolis.

Ich gehe schon. —
Doch was zu machen? Eins noch brauch' ich: ohne das
Ist alles hin. O allerliebster Euripides!
Vom Kohl den Abfall gieb mir in das Körbchen hier.

---

457. Eine arme Krauthändlerin.

Euripides.

Du bringſt mich um: Da! um mein Schauſpiel iſt's geſchehn.

Dikäopolis (thut als wollte er gehn).

Nichts weiter! Sieh, ſchon geh' ich. Denn ich bin fürwahr
Auch allzuläſtig, nicht der Gebieter Zorn zu ſcheun. —
Weh mir, ich Unglückſel'ger! 's iſt um mich geſchehn:
Ich vergaß, worauf mir alles ankommt, grade das. —
O allerliebſtes, herz'ges Euripidelein!
Ich will verwünſcht ſein, bitt' ich ſonſt noch was von dir,
Als dieß allein, dieß Ein' allein, dieß Ein' allein:
Gieb mir doch Kerbel, dein ererbtes Muttertheil.

Euripides.

Der Menſch verhöhnt mich; ſchließ die Thür des Hauſes zu.

(Das Enkyklema ſchließt ſich. Euripides und Kephiſophon in das Haus zurück.)

Dikäopolis.

O mein Gemüth, wir müßen ohne Kerbel gehn!
Iſt dir's bewußt, welch einen Kampf du kämpfen ſollſt?
Für die Lacedämonier unternahmſt zu reden du.
O mein Gemüth, vorſchreite! ſieh die Schranken dort!
Was willſt du noch, da du den Euripides eingeſchluckt?
Du ſollſt gelobt ſein: friſch daran mein duldend Herz!
Begieb dich dorthin, biete dann dein Haupt dem Block,
Derweil du vorbringſt, was dir ſelbſt am beſten dünkt.
Geh? wag es! ſtelle dar dich! auf, mein Herz, wohlan!

469. 478. Anſpielung auf das Gewerbe der Mutter des Euripides.

# Dreizehnte Vorlesung.

Ob es eine mittlere Komödie als besondre Gattung gegeben. Entstehung der neueren Komödie, oder des Lustspiels schlechthin. Es ist eine gemischte Gattung. Ihre prosaische Seite. Ob dem Lustspiel die Versification wesentlich sei. Unterarten. Das Charakter- und Intriguen-Stück. Das Komische der Beobachtung, das selbstbewußte Komische, und das Komische der Willkür. Sittlichkeit des Lustspiels.

Die alten Kritiker nehmen zwischen der alten und neuen Komödie eine mittlere an. Ihre unterscheidenden Kennzeichen werden verschieden angegeben. Bald soll das Eigne bloß in der Enthaltung vom persönlichen Spott und von der Einführung wirklicher Personen bestehen, bald in der Weglaßung des Chors. Die Einführung wirklicher Personen unter ihrem wahren Namen war niemals ein unerläßliches Erforderniß. Wir finden ja in mehreren Stücken des Aristophanes lauter nicht historische, sondern erdichtete Personen mit sprechenden Namen nach der Weise der neueren Komiker, und der persönliche Spott ist nur im Einzelnen angebracht. Die Befugniß zu diesem war freilich der älteren Gattung wesentlich, wie ich schon gezeigt habe, und durch deren Verlust wurden die Dichter außer Stand gesetzt, das öffentliche Leben und

den Staat komiſch darzuſtellen. Beſchränkten ſie ſich aber auf das Privatleben, ſo fiel auch die Bedeutung des Chors weg. Indeſſen trug wohl noch ein zufälliger Umſtand zu deſſen Abſchaffung bei. Es forderte viel Aufwand, den Chor zu kleiden und zu unterrichten; da die Komödie nun mit ihrem politiſchen Vorrecht auch ihre feſtliche Würde eingebüßt hatte und zur bloßen Beluſtigung herabſank, ſo fand der Dichter keine reichen Gönner mehr, welche die Ausſtattung des Chors übernommen hätten.

Platonius giebt noch ein andres Merkmal der mittleren Komödie an. Er ſagt, wegen der Gefahr bei politiſchen Gegenſtänden hätten die Komiker ihren Spott gegen alle ernſthafte Poeſie, ſei es epiſche oder tragiſche, gewandt, und deren Ungereimtheiten und Widerſprüche gezeigt; von dieſer Art ſei der ſpät geſchriebene Aeoloſikon des Ariſtophanes geweſen. Die Beſchreibung läuft auf den Begriff der Parodie hinaus, von dem wir bei der alten Komödie gleich anfangs ausgiengen. Platonius nennt als ein Beiſpiel der Gattung die Ulyſſe des Kratinus, eine Verſpottung der Odyſſee. Allein der Zeitordnung nach konnte kein Stück des Kratinus, deſſen Tod Ariſtophanes in ſeinem Frieden berichtet, zur mittleren Komödie gehören. Und war jenes Schauſpiel des Eupolis, worin er ſchilderte was wir das Schlaraffenland nennen, etwas anders als eine Parodie auf die dichteriſchen Sagen vom goldnen Zeitalter? Sind bei'm Ariſtophanes die Himmelfahrt des Trygäus, die Höllenfahrt des Bacchus nicht lächerliche Nachahmungen der epiſch und tragiſch beſungenen Thaten des Bellerophon und Hercules? So viele Parodien tragiſcher Scenen nicht zu erwähnen. Vergeblich würde man alſo in der Beſchränkung hierauf eine wirklich ſondernde Gränzſcheidung ſuchen. Poetiſch betrachtet

sind die scherzhafte Willkür und die allegorische Bedeutsamkeit der Zusammensetzung die einzigen wesentlichen Merkmale der ältern Gattung. Wo sie sich finden, würden wir ein Werk dazu rechnen, in welcher Zeit und unter welchen Umständen es auch gedichtet sein möchte.

Da es bloß etwas Verneinendes war, was die neuere Komödie veranlaßte, nämlich die Aufhebung der politischen Freiheit der alten, so ist es leicht begreiflich, daß ein Mittelzustand des Schwankens und Suchens nach Ersatz stattgefunden haben wird, bis sich eine neue Kunstform entwickelt und festgesetzt hatte. Demnach könnte man mehrere Arten der mittleren Komödie, mehrere Mittelgrade zwischen der alten und neuen annehmen, wie es auch einige Gelehrte gethan. Historisch hat dieß wohl seinen Grund; aber aus dem künstlerischen Gesichtspunkte genommen ist ein Uebergang keine Gattung.

Wir gehen also gleich zur neuen Komödie fort, derselben Dichtart, welche bei uns schlechthin Komödie, Lustspiel heißt. Ich hoffe, wir werden diese richtiger faßen, wenn wir sie in den Zusammenhang der Kunstgeschichte stellen, und sie als eine gemischte und bedingte Gattung nach ihren verschiedenartigen Bestandtheilen erklären, als wenn wir sie für eine ursprüngliche und reine Gattung nähmen, wie diejenigen thun, welche sich entweder gar nicht um die alte Komödie bekümmern, oder sie nur für einen rohen Anfang halten. Deswegen ist Aristophanes so unendlich merkwürdig, weil uns in ihm das Beispiel von etwas aufbehalten ist, wovon sich sonst nirgends in der Welt ein andres Exemplar findet.

Die neue Komödie läßt sich allerdings in gewisser Hinsicht als die zahm gewordene alte bezeichnen; allein in Bezug

auf Genialität pflegt Zahmheit nicht eben für einen Lobſpruch zu gelten. Die durch Verzichtleiſtung auf die unbedingte Freiheit des Scherzes erlittene Einbuße ſuchten die neueren Komiker durch eine Beimiſchung von Ernſt zu erſetzen, welche ſie von der Tragödie entlehnten, ſowohl in der Form der Darſtellung und in der Verknüpfung des Ganzen, als in den dadurch bezweckten Eindrücken. Wir haben geſehen, wie die tragiſche Poeſie in ihrer letzten Epoche ſich von ihrer idealiſchen Höhe herabſtimmte und der gewöhnlichen Wirklichkeit näher trat, ſowohl in den Charakteren als im Ton des Dialogs, beſonders aber in dem Streben nach anwendbarer Belehrung, wie das bürgerliche und häusliche Leben mit allen ſeinen einzelnen Bedürfniſſen gehörig einzurichten ſei. Dieſe Richtung auf das Nutzbare hat ſchon Ariſtophanes (Fröſche V. 971—991.) am Euripides ſcherzhaft geprieſen. Euripides war der Vorläufer der neueren Komödie; die Dichter dieſer Gattung haben ihn vorzugsweiſe bewundert, und für ihren Meiſter anerkannt. Ja die Verwandtſchaft des Tones und Geiſtes iſt ſo groß, daß man Sittenſprüche des Euripides dem Menander zugeſchrieben hat, und umgekehrt. Dagegen finden wir unter den Bruchſtücken des Menander Tröſtungen, die ſich auffallend bis zum tragiſchen Tone erheben.

Das Luſtſpiel (ſo will ich die neue Gattung zur Unterſcheidung von der alten nennen) iſt demnach eine Miſchung von Scherz und Ernſt. Der Dichter treibt nun nicht mehr ſelbſt mit der Poeſie und der Welt ſeinen Scherz, er überläßt ſich nicht einer ſcherzhaften Begeiſterung, ſondern er ſucht in den Gegenſtänden das Scherzhafte auf: er ſchildert in den menſchlichen Charakteren und Lagen dasjenige, was zum Scherz veranlaßt, mit einem Wort, das Luſtige, das

Lächerliche. Aber es soll nicht mehr als eine bloße Schöpfung seiner Phantasie auftreten, sondern wahrscheinlich sein, das heißt wirklich scheinen. Das oben aufgestellte komische Ideal der Menschennatur müßen wir daher unter diesem beschränkenden Gesetze der Darstellung von Neuem beleuchten, und die verschiednen Arten und Stufen des Komischen darnach bestimmen.

Der höchste tragische Ernst geht, wie ich gezeigt, letztlich immer auf das Unendliche, und der Gegenstand der Tragödie ist eigentlich der Kampf zwischen dem endlichen äußern Dasein and der unendlichen innern Anlage. Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb des Kreißes der Erfahrung stehen. An die Stelle des Schicksals tritt der Zufall, denn dieß ist eben der empirische Begriff von jenem, als dem was nicht in unserer Gewalt steht. Und so finden wir auch wirklich unter den Bruchstücken der Komiker viele Aussprüche über den Zufall, wie bei den Tragikern über das Schicksal. Der unbedingten Nothwendigkeit ließ sich nur die sittliche Freiheit entgegen stellen; den Zufall soll man verständig zu seinem Vortheile lenken. Deshalb ist die ganze Sittenlehre des Lustspiels, gerade wie die der Fabel, nichts anders als Klugheitslehre. In diesem Sinne hat ein alter Kritiker zugleich erschöpfend und mit unübertrefflicher Kürze gesagt, die Tragödie sei die Flucht oder die Aufhebung des Lebens, die Komödie dessen Anordnung.

Die Darstellung der alten Komödie ist eine phantastische Gaukelei, ein lustiges Traumbild, das sich am Ende bis auf die große Bedeutung in Nichts auflöset. Die Darstellung des Lustspiels hingegen unterwirft sich dem Ernst in ihrer Form. Sie verwirft alles Widersprechende und wodurch sie

selbst wieder aufgehoben werden würde. Sie sucht bündigen Zusammenhang, und hat mit der Tragödie eine förmliche Verwickelung und Auflösung gemein. Sie verknüpft, wie diese, die Vorfälle als Ursachen und Wirkungen; nur daß sie das Gesetz dieser Verknüpfung so auffaßt, wie es sich in der Erfahrung vorfindet, ohne es, wie jene, auf eine Idee zu beziehen. Wie die Tragödie Befriedigung des Gefühls am Schluße sucht, so will das Lustspiel auch bei einem wenigstens scheinbaren Ruhepunkte für den Verstand anlangen. Dieß ist, um es beiläufig zu bemerken, nicht die leichteste Aufgabe für den Lustspieldichter; er muß die Widersprüche, deren verwirrtes Spiel uns ergötzt hat, am Ende geschickt bei Seite schieben; wenn er sie wirklich ausgleicht, wenn die Thoren vernünftig, die Schlechtgesinnten gebeßert oder bestraft werden, so ist es um den lustigen Eindruck geschehen.

Das wären etwa die komischen und tragischen Bestandtheile des Lustspiels. Es kommt aber noch ein Drittes hinzu, was an sich weder komisch noch tragisch, ja überhaupt nicht poetisch ist: ich meine die porträtmäßige Wahrheit. Das Ideal und die Caricatur, sowohl in der bildenden Kunst als in der dramatischen Poesie, machen auf keine andre Wahrheit Anspruch, als die in ihrer Bedeutung liegt; sie sollen nicht als einzelne Wesen wirklich scheinen. Die Tragödie spielt in einer idealischen, die alte Komödie in einer phantastischen Welt. Da das Lustspiel die schöpferische Wirksamkeit der Phantasie beschränkt, so muß sie dem Verstande einen Ersatz dafür bieten, und dieser liegt in der von ihm zu beurtheilenden Wahrscheinlichkeit des Dargestellten. Ich meine hiemit nicht die Berechnung der seltner oder häufiger vorkommenden Fälle (denn ohne sich jene zu erlauben, innerhalb der Gränzen des Alltäglichen, würde wohl alle komische

Belustigung unmöglich sein) sondern die individuelle Wahrheit. Das Lustspiel muß ein treues Gemälde gegenwärtiger Sitten, es muß local und national bestimmt sein; und gesetzt auch, wir sehen Lustspiele aus andern Zeiten und von andern Völkern aufführen, so werden wir dieß doch darin spüren und schätzen. Das Porträtmäßige ist nicht dahin zu deuten, als müßten die komischen Charaktere ganz und gar individuell sein. Es dürfen die auffallendsten Züge von verschiedenen Individuen einer Gattung bis zu einer gewissen Vollständigkeit darin zusammengestellt werden, falls sie nur mit Besonderheit genug bekleidet sind, um individuelles Leben zu haben, und nicht als Beispiele eines einseitigen Begriffes herauszukommen. Aber insofern das Lustspiel die Verfaßung des geselligen und häuslichen Lebens überhaupt schildert, ist es ein Porträt; von dieser prosaischen Seite muß es sich nach Zeit und Ort verschieden bestimmen, während die komischen Motive, ihrer poetischen Grundlage nach, immer dieselben bleiben.

Für eine genaue Copie des Wirklichen haben schon die Alten das Lustspiel erkannt. Der Grammatiker Aristophanes, davon durchdrungen, rief mit einer etwas gekünstelten, aber sinnreichen Wendung aus: „O Leben und Menander! wer „von euch beiden hat den andern nachgeahmt?“ Horaz berichtet uns, es hätten Einige gezweifelt, ob die Komödie ein Gedicht sei oder nicht, weil weder in den Gegenständen noch in den Worten der nachdrückliche Schwung andrer Gattungen sei, und die Sprache sich nur durch das Silbenmaß von der des gewöhnlichen Umgangs unterscheide. Aber, wandten Andre hiegegen ein, die Komödie erhebt doch auch zuweilen ihren Ton, z. B. wenn ein erzürnter Vater dem Sohn seine Ausschweifungen vorrückt. Diese Antwort weiset schon Horaz

als unzulänglich ab. „Würde Pomponius," sagt er mit einer beißenden Anwendung, „etwas anders zu hören bekom„men, wenn sein Vater noch lebte?" Man muß, um den Zweifel zu beantworten, sich auf dasjenige richten, worin das Lustspiel über die einzelne Wirklichkeit hinausgeht. Zuvörderst ist es ein erdichtetes Ganzes, aus übereinstimmenden Theilen nach einem künstlichen Verhältniß zusammengesetzt. Ferner ist das Vorgestellte nach den Bedingungen theatralischer Darstellung überhaupt behandelt: alles Fremdartige und Störende ist ausgeschieden, das zur Sache Gehörige ist zu rascherem Fortgange zusammengedrängt; allem, den Lagen wie dem Charakter der Personen, wird eine Klarheit der Erscheinung geliehen, welche die verschwimmenden unentschiedenen Umrisse der Wirklichkeit selten haben. Dieß ist das Poetische in der Form des Lustspiels; das prosaische Princip liegt im Stoffe, in der verlangten Aehnlichkeit mit etwas Einzelnem, Aeußerem.

Wir können hier sogleich die vielfach durchgestrittene Frage abthun, ob die Versification der Gattung wesentlich, und ein in Prosa geschriebenes Lustspiel immer etwas Mangelhaftes sei. Viele haben dieß bejaht, auf das Ansehn der Alten, welche freilich keine für das Theater bestimmte Gattung in Prosa hatten; doch hiebei konnten Zufälligkeiten mit entscheiden helfen, z. B. der große Umfang der Bühne, wo der Vers und dessen nachdrücklicherer Vortrag zur Hörbarkeit beitrug. Diese Kritiker vergaßen, daß die vom Plato so sehr bewunderten Mimen des Sophron in Prosa geschrieben waren. Und was waren diese Mimen, wenn wir uns nach der Andeutung, einige Idyllen des Theokrit seien ihnen in Hexametern nachgebildet, eine Vorstellung davon machen dürfen? Es waren Gemälde des wirklichen Lebens, in Gesprächen,

worin aller poetische Schein möglichst vermieden ward. Dieser liegt schon in der dramatischen Verknüpfung, welche freilich nicht darin stattfindet; es sind abgerißene Scenen, wo alles so zufällig und unvorbereitet auf einander folgt, wie es die Stunden eines Werk- oder Fest-Tages mit sich bringen. Der Abgang an dramatischer Spannung der Theilnahme wird durch das Mimische ersetzt, d. h. durch die genaueste Auffaßung der individuellen Eigenheiten in der ganzen Art zu sein und zu sprechen, welche durch Nationalität nach den örtlichsten Bestimmungen, ferner durch Geschlecht, Alter, Stand, Gewerbe u. s. w. hervorgebracht werden.

Auch im versificierten Lustspiel muß sich die Sprache durch Wahl und Zusammenfügung der Wörter gar nicht oder nur unmerklich von der des Umganges entfernen; die Freiheiten des poetischen Ausdrucks, welche andern Gattungen unumgänglich, sind hier untersagt. Der Versbau muß, unbeschadet des Gebräuchlichen, Ungezwungenen, ja Nachläßigen des Gesprächtones, sich von selbst einzustellen scheinen. Sein Schwung soll nicht zur Erhöhung der Personen dienen, wie in der Tragödie, wo er zugleich mit der ungewohnten Erhabenheit der Sprache gleichsam ein geistiger Kothurn für sie wird. Im Lustspiel soll der Vers nur zu größerer Leichtigkeit, Gewandtheit und Zierlichkeit des Dialogs dienen. Ob es vortheilhafter ist, ein Lustspiel zu versificieren oder nicht, dieß muß sich folglich darnach entscheiden, ob es dem besondern Gegenstande angemeßner ist, dem Dialog jene Vollkommenheiten der Form zu ertheilen, oder alle rhetorischen, grammatischen, und selbst phyßischen Unvollkommenheiten der Sprecharten in die Nachahmung mitaufzunehmen. Der letzte Fall ist wohl nicht so häufig, als die Bequemlichkeit der Schriftsteller, zum Theil auch der Schauspieler, das Lustspiel

in Proſa in der neuern Zeit allgemein üblich gemacht hat. Beſonders uns Deutſchen würde ich zum fleißigen Anbau des verſificierten, ja gereimten Luſtſpiels rathen: da wir unſer nationales Komiſche eigentlich noch erſt ſuchen, ohne es recht finden zu können, ſo würde die ganze Darſtellung durch die gebundnere Form an Haltung gewinnen, und manchen Verirrungen wäre gleich im Entſtehen vorgebeugt worden. Wir ſind in dieſer Sache noch nicht genug ausgebildete Meiſter, um uns eine angenehme Nachläßigkeit hingehen laßen zu dürfen.

Da wir das Luſtſpiel als eine gemiſchte Gattung aus komiſchen und tragiſchen, aus poetiſchen und proſaiſchen Elementen erklärt haben, ſo erhellet ſchon von ſelbſt, daß im Umfange dieſer Gattung mehrere Unterarten ſtattfinden können, je nachdem einer oder der andere Beſtandtheil vorwaltet. Spielt der Dichter in ſcherzhafter Laune mit ſeinen eigenen Erfindungen, ſo entſteht eine Poſſe; beſchränkt er ſich auf das Lächerliche in den Lagen und Charakteren, mit möglichſter Vermeidung aller ernſthaften Beimiſchungen, ein reines Luſtſpiel; ſo wie der Ernſt Feld gewinnt im Zweck der ganzen Zuſammenſetzung und in der hervorgerufenen Theilnahme und ſittlichen Beurtheilung, ſo geht es in das belehrende oder rührende Schauſpiel über; und davon iſt nur ein Schritt bis zum bürgerlichen Trauerſpiel übrig. Man hat oft von dieſen letztgenannten Arten als ganz neuen wichtigen Erfindungen ein großes Aufheben gemacht, eigne Theorien dafür aufgeſtellt, u. ſ. w. So Diderot mit ſeinem nachher ſo übel verſchrieenen weinerlichen Drama; das Neue darin war bloß das Verfehlte: die geſuchte Natürlichkeit, die Pedanterei mit den Familienverhältniſſen, die verſchwendete Rührung. Hätten wir noch die geſammte komiſche Litteratur

schaft gegeben werden von den Umständen, vermöge deren die Sache eine so wunderliche Wendung nimmt. Da in Ansehung dessen, was geschieht, der Dichter uns nur ein leichtes Spiel des Witzes giebt, so nehmen wir es in Absicht auf das Wie desto genauer mit ihm.

In den Lustspielen, welche mehr auf das Charakteristische gehen, müßen die Charaktere mit Kunst gruppiert sein, um einen durch den andern in's Licht zu stellen. Dieß artet leicht in eine allzusystematische Anordnung aus, wo jedem Charakter sein Gegensatz symmetrisch beigegeben ist, und Alles ein unnatürliches Ansehen gewinnt. Auch jene Lustspiele sind nicht sonderlich zu loben, wo alles Uebrige nur dazu da ist, um einen Hauptcharakter gleichsam durch alle Proben gehen zu laßen; vollends wenn der sogenannte Charakter in nichts besteht als einer Meinung oder einer Gewöhnung (z. B. l'Optimiste, le Distrait), als ob ein Individuum nur so in einer einzelnen Eigenschaft bestehen könnte, und nicht von allen Seiten bestimmt sein müßte.

Was das scherzhafte Ideal der menschlichen Natur in der alten Komödie sei, habe ich oben gezeigt. Da die Darstellung des Lustspiels indessen einer bestimmten Wirklichkeit ähnlich sein soll, so darf sie sich die geflißene und willkürliche Uebertreibung jener Gattung in der Regel nicht erlauben. Sie muß also andere Quellen der komischen Belustigung, die näher nach dem Gebiete des Ernstes zu liegen, aufsuchen, und sie findet diese in einer durchgeführteren Charakteristik.

In den Charakteren des Lustspiels herrscht entweder das Komische der Beobachtung oder das selbstbewußte und eingestandne Komische. Jenes giebt vornehmlich das feinere Lustspiel, die sogenannte höhere Komödie, dieses die niedrige, oder das Possenspiel. Ich erkläre mich deutlicher.

Es giebt lächerliche Eigenschaften, Narrheiten, Verkehrtheiten, um welche der Besitzer selbst nicht weiß, oder wenn er etwas davon merkt, so ist er sehr bemüht sie zu verbergen, weil sie ihm in der Meinung der Andern schaden würden. Dergleichen Personen kündigen sich also nicht an für das was sie sind; ihr Geheimniß entfährt ihnen nur unbewußt oder wider Willen, und wenn der Dichter sie schildert, so muß er uns seine eigene vortreffliche Beobachtungsgabe leihen, um sie gehörig kennen zu lernen. Seine Kunst besteht darin, den Charakter in abgelauschten leicht hingeworfenen Zügen durchscheinen zu laßen, und den Zuschauer dennoch so zu stellen, daß er die Bemerkung, wie fein sie auch sei, nicht verfehlen kann.

Es giebt andre sittliche Gebrechen, welche der damit Behaftete mit einem gewissen Behagen in sich verspürt, ja sich's wohl gar zum Grundsatze gemacht hat, ihnen nicht abhelfen, sondern sie hegen und pflegen zu wollen. Von dieser Art ist alles, was, ohne selbstische Anmaßung oder feindselige Neigungen, bloß aus dem Uebergewicht der Sinnlichkeit entspringt. Damit kann allerdings ein hoher Grad von Verstand verbunden sein, und wenn die Person diesen auf sich zurückwendet, sich über sich selbst lustig macht, ihre Gebrechen gegen Andre eingesteht, aber durch scherzhafte Einkleidung sie damit auszusöhnen sucht, so entsteht das selbstbewußte Komische. Es setzt diese Art immer eine gewisse innere Verdoppelung in der Person voraus, und die überlegene Hälfte, welche die andre scherzhaft darstellt und verspottet, hat durch ihre Stimmung und ihr Geschäft eine nahe Verwandtschaft mit dem komischen Dichter selbst. Er überträgt seine Person zuweilen ganz an diesen Repräsentanten, indem er ihn die Darstellung seiner selbst geflißentlich

übertreiben und sich über die andern Personen mit den Zuschauern in ein spottendes Verständniß setzen läßt. Dann entsteht daraus das Komische der Willkür, das meistens eine große Wirkung zu machen pflegt, wie sehr es auch die Kunstrichter herabsetzen mögen. Hierin regt sich der Geist der alten Komödie; der bevorrechtete Lustigmacher, den fast alle Bühnen unter verschiedenen Namen gehabt, dessen Rolle bald fein und geistreich, bald plump und tölpelhaft ausgefüllt worden, hat etwas von der ausgelaßenen Begeisterung, und somit auch von den Rechten des unbeschränkt freien alten Komikers geerbt; zum sichern Beweise, daß die alte Komödie, die wir als die ursprüngliche Gattung geschildert, nicht etwa eine griechische Eigenheit war, sondern daß ihr Wesen in der Natur der Sache gegründet ist.

Die komische Darstellung muß, um die Zuschauer in einer scherzhaften Stimmung zu erhalten, sie möglichst von der sittlichen Würdigung der Personen und von wahrer Theilnahme an ihren Begegnissen entfernen; denn mit beiden zugleich tritt unfehlbar der Ernst ein. Wie verhütet der Dichter nun die Regungen des sittlichen Gefühls, da doch allerdings die vorgestellten Handlungen der Art sind, daß sie bald Unwillen und Verachtung, bald Verehrung und Zuneigung erwecken müßten? Er spielt alles in das Gebiet des Verstandes. Er stellt die Menschen bloß als physische Wesen einander gegenüber, um ihre Kräfte, versteht sich die geistigen miteingerechnet, ja diese ganz besonders, an einander zu meßen. Hierin ist die Komödie der Fabel am nächsten verwandt: wie die Fabel vernunftbegabte Thiere aufführt, so jene dem thierischen Triebe mit Verstand dienende Menschen. Dem thierischen Triebe, das heißt der Sinnlichkeit, und noch allgemeiner ausgedrückt, der Selbstliebe. Wie Heroismus und Aufopferung zur tra-

giſchen Perſon adelt, ſo ſind die komiſchen Perſonen ausgemachte Egoiſten. Man verſtehe dieß mit der gehörigen Einſchränkung: nicht als ob das Luſtſpiel nicht auch die geſelligen Neigungen ſchilderte; aber es ſtellt ſie vor als aus dem natürlichen Streben nach unſerm eignen Glück entſprungen. Sobald der Dichter darüber hinausgeht, fällt er aus dem komiſchen Tone. Nicht darauf richtet er unſer Gefühl, wie edel oder unedel, unſchuldig oder verderbt, gut oder ſchlecht die Handelnden ſind; ſondern ob ſie dumm oder klug, geſchickt oder ungeſchickt, thöricht oder verſtändig.

Beiſpiele werden die Sache in's hellſte Licht ſetzen. Wir haben eine unwillkürliche unmittelbare Ehrerbietung vor der Wahrheit, das gehört zu den innerſten Regungen der Sittlichkeit. Eine mit Bosheit unternommene Lüge, welche verderblich zu werden droht, erfüllt uns mit dem höchſten Unwillen, und gehört in das Trauerſpiel. Warum iſt aber dennoch anerkanntermaßen Liſt und Betrügerei ein ſo vorzügliches komiſches Motiv, vorausgeſetzt, daß ſie keiner boshaften Abſicht, ſondern bloß der Selbſtliebe dient, um ſich aus der Noth zu helfen oder einen Zweck zu erreichen, und daß keine gefährlichen Folgen davon zu befürchten ſtehen? Der Betrüger iſt ſchon ganz aus der ſittlichen Sphäre herausgetreten, Wahrheit und Unwahrheit ſind ihm an ſich gleichgültig, er betrachtet ſie nur als Mittel, und ſo unterhalten wir uns bloß daran, welch ein Aufwand von Scharfſinn einer ſo wenig erhabenen Sinnesart dienen muß. Noch luſtiger iſt es, wenn der Betrüger ſich in ſeinem eignen Netze fängt, z. B. lügen will, und ein ſchlechtes Gedächtniß hat. Auf der andern Seite iſt der Irrthum, ſofern er nicht ernſthaft gefährlich, ein komiſcher Zuſtand, um ſo mehr, je mehr dieſe Krankheit des Verſtandes aus

einem vorgängigen Mißbrauch der Geisteskräfte, aus Eitelkeit, Narrheit, Verkehrtheit hervorgeht. Wenn sich nun vollends Betrug und Irrthum kreuzen und durch einander verdoppeln, das giebt vortreffliche komische Lagen. Z. B. zwei Menschen begegnen sich in der Absicht, einer den andern zu betrügen, jeder ist aber zuvor gewarnt, traut nicht, sondern stellt sich nur so, und so gehen beide, nur in Absicht auf das Gelingen ihres Betruges betrogen, hinweg. Oder aber: einer will den andern betrügen, erzählt ihm aber unwißender Weise die Wahrheit; jener ist mißtrauisch, und verfällt in den Irrthum, bloß weil er sich allzusehr vor dem Betrug hütet. Man könnte auf diese Art gleichsam eine komische Grammatik aufstellen, und zeigen, wie die einzelnen Motive bis zu den künstlichsten Constructionen mit immer steigender Wirkung unter einander verschlungen werden. So dürfte sich auch zeigen laßen, daß das Gewirre von Mißverständnissen, welches ein Intriguen-Lustspiel macht, gar nicht ein so verächtlicher Theil der komischen Kunst sei, als die Verfechter des weitläuftig entwickelnden Charakter-Lustspiels behaupten.

Aristoteles beschreibt das Lächerliche als eine Unvollkommenheit, einen Mißstand, der nicht zu wesentlichem Schaden gereicht. Vortrefflich! denn sobald wir ein wahres Mitleiden mit den Personen hegen, ist es um die lustige Stimmung gethan. Das komische Unglück darf nichts anders sein, als eine am Ende zu lösende Verlegenheit, höchstens eine verdiente Demüthigung. Dahin gehören gewisse körperliche Erziehungsmittel an Erwachsenen, welche unser feineres oder wenigstens schonenderes Zeitalter von der Bühne verbannt wißen will, da Moliere, Holberg, und andere Meister fleißigen Gebrauch davon gemacht haben. Die

komiſche Wirkung rührt daher, daß die Abhängigkeit des Gemüths von Aeußerlichkeiten hiebei recht anſchaulich gemacht wird: es ſind gleichſam handgreiflich gewordene Beweggründe. Dieſe Züchtigungen ſind im Luſtſpiel das Gegenſtück eines gewaltſamen heldenmüthig erlittenen Todes im Trauerſpiel. Hier bleibt die Geſinnung unerſchüttert unter allen Schrecknissen der Vernichtung, der Menſch geht unter, aber er behauptet ſeine Grundſätze; dort bleibt das körperliche Daſein unverletzt, es äußern ſich dagegen plötzlich veränderte Geſinnungen.

Wenn auf dieſe Art die komiſche Darſtellung den Zuſchauer auf einen ganz andern Geſichtspunkt ſtellen muß, als den der ſittlichen Würdigung, mit welchem Recht kann man dennoch vom Luſtſpiel moraliſche Belehrung fordern, mit welchem Grunde erwarten? Wenn wir die Sittenſprüche der griechiſchen Komiker näher prüfen, ſo werden wir finden, daß es insgeſammt Erfahrungsſätze ſind. Aus der Erfahrung lernen wir aber unſre Pflichten nicht kennen, von denen uns das Gewißen eine unmittelbare Ueberzeugung giebt; Erfahrung kann uns nur über das Erſprießliche und Nachtheilige aufklären. Die Belehrung des Luſtſpiels geht in der That nicht auf die Würdigkeit der Zwecke, ſondern bleibt bei der Tauglichkeit der Mittel ſtehen. Es iſt, wie ſchon geſagt, Klugheitslehre; die Moral des Erfolgs und nicht die der Triebfedern. Dieſe, die eigentlich ächte Moral, iſt hingegen dem Geiſte des Trauerſpiels weſentlich verwandt.

Manche Philoſophen haben demnach auch nicht ermangelt, dem Luſtſpiel Unſittlichkeit vorzuwerfen; ſo Rouſſeau mit vieler Beredſamkeit in ſeinem Brief über das Schauſpiel. Freilich der Anblick des wirklichen Weltlaufs iſt nicht erbau-

lich; allein er wird ja im Lustspiele keineswegs als Muster der Nachahmung, sondern zur Warnung aufgestellt. Es giebt einen angewandten Theil der Sittenlehre, man möchte ihn die Lebenskunst nennen. Wer die Welt nicht kennt, ist in Gefahr, von sittlichen Grundsätzen eine ganz verkehrte Anwendung auf einzelne Fälle zu machen, und bei dem besten Willen für sich und Andre viel Unheil zu stiften. Das Lustspiel soll unser Urtheil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen; daß es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität.

So viel zur Erörterung der allgemeinen Begriffe, die uns als Leitfaden bei Prüfung des Verdienstes der einzelnen Dichter dienen müßen.

# Vierzehnte Vorlesung.

Plautus und Terenz, als Nachbildner der Griechen in Ermangelung der Originale hieher gezogen und charakterisiert. Motive des attischen Lustspiels aus den Sitten und der geselligen Verfaßung. Porträtstatuen zweier Komiker.

Ueber das Wenige, was von der neueren Komödie der Griechen in Bruchstücken und mittelbar in römischen Nachbildungen auf uns gekommen, werde ich mich kurz faßen können.

Die griechische Litteratur war in diesem Fache unermeßlich reich: das Verzeichniß der verloren gegangenen, meistens sehr fruchtbaren Komiker, und der Namen ihrer Werke, so weit wir sie wißen, macht ein nicht unbeträchtliches Wörterbuch aus. Wiewohl die neuere Komödie nur in dem kurzen Zeitraume vom Ende des peloponnesischen Krieges bis unter den ersten Nachfolgern Alexanders des Großen sich entwickelt und geblühet hat, so belief sich doch der Vorrath gewiß auf Tausende von Stücken; aber die Zeit hat unter diesem Ueberfluß geistreicher Werke eine solche Verwüstung angerichtet, daß uns nichts übrig bleibt, als in der Ursprache eine Anzahl abgerißner oft bis zur Unverständlichkeit entstellter Fragmente, und im Lateinischen zwanzig Uebersetzungen oder Be-

arbeitungen griechiſcher Originale von Plautus und ſechs von Terenz. Hier ließe ſich die ergänzende Kritik recht anwenden, nämlich die Bemühung, alle Spuren zuſammen zu ſtellen und zu treffender Charakteriſtik und Schätzung des Verlornen ſorgfältig zu benutzen. Den Hauptpunkt, worauf es hierbei ankommt, kann ich wohl angeben. Die Fragmente und Sittenſprüche der Komiker zeichnen ſich im Versbau und in der Sprache durch die äußerſte Reinheit, Zierlichkeit, Genauigkeit aus; dann athmet aus ihnen eine gewiſſe attiſche Grazie des geſelligen Tones. Die lateiniſchen Komiker hingegen ſind nachläßig im Silbenmaß, ſie machen ſich's leicht damit, und deſſen Begriff geht faſt unter den vielen metriſchen Freiheiten verloren. Auch in der Sprache fehlt es ihnen an Ausbildung und Politur, wenigſtens dem Plautus. Zwar haben einige gelehrte Römer, unter andern Varro, der Schreibart dieſes Dichters die höchſten Lobſprüche ertheilt, aber wir müßen billig das philologiſche Wohlgefallen von dem poetiſchen unterſcheiden. Plautus und Terenz gehörten zu den älteſten römiſchen Schriftſtellern, aus einer Zeit, wo es faſt noch keine Bücherſprache gab, ſo daß alles friſch aus dem Leben aufgegriffen wurde. Dieſe naive Einfachheit fanden die ſpäteren Römer in der Epoche der gelehrten Bildung ſehr reizend: ſie war aber vielmehr eine Naturgabe, als daß ſie der Kunſt der Dichter zugeſchrieben werden müßte. Horaz lehnt ſich gegen dieſe übertriebene Liebhaberei auf, und behauptet, Plautus und andre lateiniſche Luſtſpieldichter hätten ihre Stücke nachläßig hingeworfen, um nur auf's geſchwindeſte die Bezahlung dafür zu bekommen. Im Einzelnen haben alſo die griechiſchen Dichter gewiß immer durch die lateiniſche Nachbildung verloren. Man muß dieſe in Gedanken in jene ſorgfältige Zierlichkeit, die wir an den Bruch-

stücken wahrnehmen, zurück übertragen. Indessen haben Plautus und Terenz auch an der Anordnung des Ganzen Manches verändert und schwerlich verbessert. Jener ließ zuweilen Scenen und Charaktere weg, dieser fügte hinzu und verschmolz zwei Stücke in eins. Thaten sie dieß in einer künstlerischen Absicht, und wollten wirklich ihre griechischen Vorgänger in dem vollkommenen Bau der Stücke übertreffen? Ich zweifle. Bei'm Plautus geht Alles in die Breite, er brachte also die dadurch verursachte Verlängerung des Originals auf andre Art wieder ein; die Nachbildungen des Terenz hingegen fielen aus Mangel einer ergiebigen Ader etwas mager aus, und er wollte die Lücke durch fremde Ausfüllungen ersetzen. Schon Zeitgenoßen rückten ihm vor, er habe viele griechische Stücke verfälscht oder verdorben, um wenige lateinische daraus zu machen.

Gewöhnlich spricht man vom Plautus und Terenz, als ob es ganz unabhängige Original-Schriftsteller wären. Den Römern ist dieß zu verzeihen: sie hatten wenig eigenen Dichtergeist, und ihre poetische Litteratur entstand großentheils erst durch Uebersetzung, dann durch freiere Nachahmung, endlich durch Aneignung und Umbildung des Griechischen. Sie ließen also schon eine besondere Weise der Uebertragung für Originalität gelten. So sehen wir auch in den vertheidigenden Prologen des Terenz den Begriff des Plagiats dermaßen herabgestimmt, daß er dessen beschuldigt ward, weil er etwas schon von einem Andern aus dem Griechischen Uebertragenes noch einmal benutzt haben sollte. Da wir nun keineswegs diese Schriftsteller als schöpferische Künstler betrachten können, da sie uns nur wichtig sind, insofern wir durch ihre Vermittlung die Gestalt des griechischen Lustspiels kennen lernen, so will ich das über ihren Charakter und ihre

Verschiedenheit zu Bemerkende hier einschalten, und dann auf die neueren griechischen Komiker zurückkommen.

Bei den Griechen lebten die Dichter und Künstler von jeher in den ehrenvollsten Verhältnissen; bei den Römern hingegen wurde die schöne Litteratur anfangs von Menschen der niedrigsten Classe, von dürftigen Ausländern, ja von Sklaven bearbeitet. Plautus und Terenz, deren sich berührende Lebenszeit gegen das Ende des zweiten punischen Krieges und in den Zeitraum zwischen dem zweiten und dritten fällt, waren, jener wenigstens ein armer Tagelöhner, dieser ein karthaginensischer Sklave und nachher Freigelaßener. Doch war das Glück, das sie machten, sehr verschieden. Plautus mußte sich zur Abwechselung mit dem Komödien-Schreiben als ein Lastthier in eine Handmühle vermiethen; Terenz wurde Hausgenoße des ältern Scipio und seines Busenfreundes Lälius, und sie würdigten ihn eines so vertraulichen Umganges, daß er ehrenvoll beschuldigt ward, diese edlen Römer hülfen ihm seine Stücke schreiben, ja sie ließen ihre eigne Arbeit unter seinem Namen gehen. Die Gewöhnungen ihres Lebens verrathen sich in der Schreibart beider: die des Plautus in ihrer kecken Derbheit und seinen gerühmten Späßen schmecken nach seinem Umgange mit den niedrigen Ständen; in der des Terenz spürt man einen Anstrich von guter Gesellschaft. Was sie zweitens unterscheidet, ist die Wahl der bearbeiteten Stücke. Plautus neigt sich meistens zum Possenhaften, zur übertreibenden und oft anstößigen Lustigkeit; Terenz zieht das fein Charakteristische, Gemäßigte vor, und nähert sich der ernst belehrenden, ja rührenden Gattung. Einige unter den Stücken des Plautus sind nach dem Diphilus und Philemon gearbeitet, doch haben wir Ursache zu glauben, daß er seine Originale beträchtlich

vergröberte; wo er die übrigen hergenommen, wissen wir nicht, wofern uns nicht etwa die Angabe des Horaz, man behaupte vom Plautus, er eifre dem Vorbilde des sicilischen Epicharmus nach, zu der Vermuthung berechtigt, er habe den Amphitruo, dieses Stück von einer ganz andern Gattung als die übrigen, das er selbst eine Tragikomödie nennt, von dem alten dorischen Komiker entlehnt, der, wie wir wissen, besonders mythologische Stoffe behandelte. Unter den Stücken des Terenz, dessen Nachbildungen, die Veränderungen in der Composition abgerechnet, im Einzelnen vermuthlich weit treuer sind, finden sich zwei nach dem Apollodor, die übrigen nach dem Menander. Julius Cäsar hat den Terenz durch einige Verse geehrt, worin er ihn einen halben Menander nennt, die Gelindigkeit seines Stils lobt, und nur beklagt, daß ihm eine gewisse komische Kraft abgehe.

Das Obige führt uns von selbst zu den griechischen Meistern zurück. Diphilus, Philemon, Apollodor und Menander gehören allerdings zu den berühmtesten Namen unter ihnen. Einmüthig wird die Palme zierlicher Feinheit und Anmuth dem Menander zugesprochen, wiewohl Philemon ihm häufig den Preis abgewann, vielleicht eben deswegen, weil er mehr für den Geschmack des großen Haufens arbeitete, oder sonst fremde Mittel der Gunst benutzte. Dieß gab wenigstens Menander zu verstehen, da er einmal seinem Nebenbuhler begegnete, und ihn fragte „Ich bitte dich, Phile„mon, wirst du nicht roth, wenn du den Sieg über mich „davon trägst?“

Menander blühte nach Alexander dem Großen, er war Zeitgenoße des Demetrius Phalereus. Theophrast hatte ihn in der Philosophie unterrichtet, aber er neigte sich in seinen Ansichten zu der des Epikur, und rühmte in einem Epigramm,

dieser habe sein Vaterland, wie Themistokles von der Knechtschaft, so von der Unvernunft errettet. Er liebte den auserwähltesten Sinnengenuß; Phädrus schildert uns ihn, in einer abgebrochenen Erzählung, als einen verzärtelten Weichling, auch im Aeußern; seine Liebeshändel mit der Buhlerin Glykera sind berüchtigt. Die epikurische Philosophie, die das höchste Glück des Lebens in die wohlwollenden Neigungen setzte, übrigens aber weder zu heldenmüthiger Thätigkeit anspornte, noch das Bedürfniß dazu im Gemüth anregte, mußte nach dem Verluste der alten glorreichen Freiheit Glück machen: sie war dazu geeignet, den heitern milden Sinn der Griechen darüber zu trösten. Sie ist vielleicht die angemeßenste für den komischen Dichter, der nur gemäßigte Eindrücke bezweckt, und keinen starken Unwillen über die menschlichen Schwächen erregen will; so wie die stoische Philosophie für den Tragiker. Auf der andern Seite ist es begreiflich, wie die Griechen gerade im Zeitpunkte der verlorenen Freiheit eine Leidenschaft für das Lustspiel faßten, diese Gattung, welche sie von der Theilnahme am allgemein Menschlichen und an den politischen Begebenheiten ab, ganz auf das häusliche und persönliche Interesse lenkte.

Das griechische Theater war ursprünglich für höhere Gattungen geschaffen: wir wollen die Unbequemlichkeiten und Nachtheile nicht verschweigen, die seine Verfaßung für das Lustspiel hatte. Der Rahmen war zu weit, das Gemälde konnte ihn nicht ausfüllen. Die griechische Bühne lag unter freiem Himmel, sie zeigte das Innere der Häuser wenig oder gar nicht *). Das Lustspiel mußte daher die Straße zum

*) Zu Einigem mußte das Enkyklema dienen, worin man ohne Zweifel zu Anfange der Wolken den Strepsiades und seinen Sohn

Schauplatze haben. Dieß verurſacht manchen Uebelſtand; die Leute kommen häufig aus ihren Häuſern heraus, um ſich ihre Geheimniſſe draußen anzuvertrauen. Freilich erſparten die Dichter ſich auch dadurch die Veränderung der Scene, indem ſie die bei der Handlung betroffenen Familien als benachbart vorausſetzten. Zur Rechtfertigung läßt ſich anführen, daß die Griechen, wie alle ſüdlichen Völker, viel außerhalb ihrer kleinen Privathäuſer unter freiem Himmel lebten. Der hauptſächliche Nachtheil, den dieſe Einrichtung der Bühne nach ſich zog, war die Einſchränkung der weiblichen Rollen. Wenn das Coſtum beobachtet werden ſollte, wie das Weſen des Luſtſpiels es mit ſich bringt, ſo war bei der Eingezogenheit des weiblichen Geſchlechts in Griechenland die Ausſchließung der unverheirateten und überhaupt der jungen Frauen nicht zu vermeiden. Es erſcheinen nur bejahrte Hausmütter, Dienerinnen oder leichtfertige Mädchen. Außer der Einbuße an angenehmen Darſtellungen verurſacht dieß den Uebelſtand, daß ſich oft das ganze Stück um eine

---

auf ihren Betten ſchlafend ſah. Ferner erwähnt Julius Pollux unter dem Zubehör der Decorationen für das Luſtſpiel eine Art Gezelt, Schoppen oder Vordach mit einem Thorwege, urſprünglich eine Stallung neben dem Mittelgebäude, nachher aber zu mancherlei Zwecken brauchbar. In den Näherinnen des Antiphanes ſtellte es eine Werkſtätte vor. Hier alſo oder im Enkyklema wurden die Gaſtmäler gehalten, die in den alten Luſtſpielen zuweilen unter den Augen der Zuſchauer vor ſich gehen. Nach der ſüdlichen Lebensweiſe der Alten war es vielleicht nicht ſo unnatürlich, bei offenen Thüren zu ſchmauſen, als es nach der unſrigen ſein würde. Uebrigens hat noch kein neuerer Erklärer, ſo viel ich weiß, die theatraliſche Anordnung der Stücke des Plautus und Terenz gehörig in's Licht geſetzt. [Vergl. oben die vierte Vorleſung a. A. und den Anhang über die ſceniſche Anordnung der griechiſchen Schauſpiele.]

Heirat oder eine Leidenschaft für eine Person dreht, die man doch gar nicht zu sehen bekommt.

Athen, wo meistens der angenommene Schauplatz, wie der wirkliche, lag, war der Mittelpunkt eines kleinen Ländchens, und unsern Hauptstädten an Ausdehnung und Volksmenge nicht zu vergleichen. Die republikanische Gleichheit ließ keinen schneidenden Abstand der Stände zu; es gab keinen eigentlichen Adel, alle waren eben Bürger, ärmere oder reichere, und hatten größtentheils kein andres Gewerbe, als ihr eignes Vermögen zu verwalten. Somit fallen in dem attischen Lustspiel die aus der Verschiedenheit des Tons und der Bildung hervorgehenden Contraste ziemlich weg; es hält sich im Mittelstande, und hat etwas Bürgerliches, ja wenn ich es sagen darf, Kleinstädtisches, was denen nicht zusagt, welche im Lustspiel die Sitten eines Hofes und die ausgesuchte Verfeinerung oder Verderbniß monarchischer Hauptstädte suchen.

Was den Umgang der beiden Geschlechter betrifft, so kannten die Griechen nicht die Galanterie des neueren Europa, noch die mit begeisterter Verehrung verbundne Liebe. Alles zerfiel in sinnliche Leidenschaft oder Ehe. Die letzte war nach der Staats- und Sitten-Verfaßung der Griechen weit mehr eine Pflicht, eine Sache der Convenienz, als der Neigung. Die Gesetzgebung war nur strenge in einem einzigen Punkte, nämlich um die allein rechtmäßige einheimische Abstammung der Kinder zu sichern. Das Bürgerrecht war ein großes Vorrecht, um so kostbarer, je weniger beträchtlich die Anzahl der Bürger war, die man nicht über einen gewissen Punkt anwachsen laßen wollte. Deswegen waren Ehen mit Ausländerinnen ungültig. Der Umgang mit einer Gattin, die man oft vor der Verheiratung nicht einmal

geſehen hatte, die ihr Leben ganz im Innern des Hauſes zubrachte, konnte wenig Unterhaltung gewähren; man ſuchte ſie bei Frauen, welche auf ſtrenge Achtung Verzicht leiſteten, und Fremde ohne Vermögen, Freigelaßene u. dgl. waren. In Anſehung dieſer ſchien der nachſichtigen griechiſchen Sittenlehre faſt Alles erlaubt, beſonders für junge unverheiratete Männer. Eine ſolche Lebensart führen daher die alten Luſtſpiel-Dichter weit unverſchleierter vor, als uns anſtändig dünkt. Ihre Komödien endigen, wie alle Komödien in der Welt, fleißig mit Heiraten (es ſcheint mit dieſer Kataſtrophe kommt der Ernſt in das Leben), aber die Heirat iſt oft nur ein Mittel, ſich wegen der Unordnungen eines verbotnen Liebeshandels mit einem Vater auszuſöhnen. Zuweilen verwandelt ſich aber auch der Liebeshandel in ein geſetzmäßiges Verhältniß vermittelſt einer Wiedererkennung, indem die vermeinte Ausländerin oder Sklavin als eine atheniſche Bürgerin von Geburt erkannt wird. Es verdient bemerkt zu werden, daß in dem fruchtbaren Geiſte desſelben Dichters, welcher die alte Komödie zur Vollendung gebracht hatte, der erſte Keim der neueren aufgegangen iſt. Der zuletzt geſchriebene Kokalus des Ariſtophanes ſchildert eine Verführung, eine Wiedererkennung, und alle die Dinge, welche ſpäterhin Menander nachgeahmt.

Nach dieſen Angaben läßt ſich der Kreiß von Charakteren ſchon ungefähr überſehen; ſie laßen ſich faſt aufzählen, ſo wenige ſind es, die immer wiederkommen. Die Väter, der ſtrenge und ſparſame, oder der gelinde, ſanfte, der nicht ſelten unter der Herrſchaft ſeiner Frau ſteht, und dann mit einem Sohn gemeine Sache macht; die liebevolle, verſtändige, oder mürriſche, herrſchſüchtige, auf ihr Eingebrachtes trotzende Hausfrau; der Jüngling, leichtſinnig, verſchwende-

risch, sonst aber offen und liebenswürdig, auch in einer anfangs sinnlichen Leidenschaft treuer Anhänglichkeit fähig; das leichtfertige Mädchen, entweder schon ganz verderbt, eitel, schlau und eigennützig, oder noch gutmüthig und für edlere Regungen empfänglich; der einfältige rohe, und der verschmitzte Sklave, der seinem jungen Herrn behülflich ist, den Alten zu betrügen und durch allerlei Listen Geld zur Befriedigung seiner Leidenschaften herbeizuschaffen (über diesen sogleich noch eine ausführlichere Bemerkung, da er eine Hauptrolle spielt); der Schmeichler oder dienstfertige Schmarotzer, der sich für die Aussicht auf eine gute Mahlzeit gefallen läßt, alles Erfinnliche zu sagen und zu thun; der Sykophant, ein Mensch, dessen Gewerbe war, ordentlichen Leuten allerlei rabulistische Rechtshändel anzuzetteln, der sich auch dazu vermiethete; der prahlerische Soldat, der von fremden Kriegsdiensten zurückkommt, meistens feige und einfältig ist, aber sich durch den Ruhm seiner auswärts verrichteten Thaten geltend macht; endlich eine Dienerin oder angebliche Mutter, die dem ihrer Leitung überlaßenen Mädchen eine schlechte Sittenlehre predigt, und der Sklavenhändler, der auf die ausschweifenden Leidenschaften junger Leute speculiert, und keine andre Rücksicht kennt als seinen Eigennutz. Die beiden letzten Charaktere sind für unser Gefühl mit ihrer rohen Widerwärtigkeit ein wahrer Fleck im griechischen Lustspiel; aber sie konnten nach dessen Inhalt nun einmal nicht entrathen werden.

Der verschmitzte Bediente ist meistens auch der Lustigmacher, der seine eigne Sinnlichkeit und seine gewißenlosen Grundsätze mit wohlgefälliger Uebertreibung eingesteht, mit den andern Personen seinen Scherz treibt, auch wohl zum Parterre hinausspricht. Daraus sind die komischen Bedien-

ten der Neueren entstanden; aber ich bezweifle, ob man sie mit gehöriger Schicklichkeit und Wahrheit nach unseren Sitten so geradezu übertragen hat. Der griechische Bediente war ein Sklav, auf Lebenslang der Willkür seines Herrn überlaßen, und oft den härtesten Begegnungen ausgesetzt. Einem Menschen, den die gesellige Verfaßung so um alle ursprünglichen Rechte bevortheilt hat, verzeiht man schon, aus der List sein Gewerbe zu machen: er ist im Zustande des Krieges gegen seine Unterdrücker, und Schlauheit seine natürliche Waffe. Ein heutiger Bedienter, der seinen Stand und seine Herrschaft frei gewählt hat, ist ein ausgemachter Taugenichts, wenn er dem Sohne gegen den Vater eine Betrügerei spielen hilft. Was die eingestandne Sinnlichkeit betrifft, wodurch anderntheils Bediente und sonst Personen von geringem Stande zu komischen Figuren gestempelt werden, so mag man dieß Motiv immerhin ohne Bedenken zu brauchen fortfahren: wem das Leben wenig Vorrechte zuspricht, an den werden auch geringere Anforderungen gemacht, und er darf schon gemeine Gesinnungen dreist bekennen, ohne daß er dadurch unserm sittlichen Gefühl Anstoß giebt. Je beßer es den Bedienten im wirklichen Leben geht, desto weniger taugen sie für das Lustspiel; es gereicht vielleicht zum Ruhme unsers glimpflichen Zeitalters, wenn wir in den Familiengemälden wahre Biedermänner von Bedienten erleben, die mehr zum Weinen als zum Lachen taugen.

Die Wiederholung derselben Charaktere wurde von den griechischen Komikern durch den häufigen Gebrauch derselben Namen und zum Theil sprechender Namen eingestanden. Sie thaten beßer daran, als viele neuere Lustspiel-Dichter, die sich, der charakteristischen Neuheit wegen, mit dem Stre-

ben nach vollkommener Individualität abquälen, wodurch meistens nichts erreicht wird, als daß sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken, und durch Nebenzüge zerstreuen. Unvermerkt fallen sie denn doch wieder in die alten wohlbekannten Charaktere zurück. Man thut beßer, die Charaktere gleich mit einer gewissen Breite anzulegen, und dem Schauspieler Spielraum übrig zu laßen, damit er sie nach dem Bedürfniß der jedesmaligen Composition näher bestimmt und persönlicher mache. In dieser Hinsicht läßt sich auch wohl der Gebrauch der Masken entschuldigen, welche so wie die übrige Verfaßung des Theaters, z. B. das Spielen unter freiem Himmel, anfänglich für andere Gattungen berechnet, stehen geblieben waren, und in der neueren Komödie leicht ein größerer Uebelstand scheinen dürften, als in der alten und in der Tragödie. Gewiß aber war es mit dem Geiste der Gattung mißhellig, daß, während die Darstellung sich der wirklichen Natur täuschend näherte, die Masken viel weiter davon abwichen, als in der alten Komödie, nämlich mit übertriebnern Zügen und caricaturmäßiger gebildet waren. So befremdlich dieß ist, wird es zu ausdrücklich und förmlich bezeugt (s. Platonius, Aristoph. cur. Küster, p. XI.), als daß wir es in Zweifel ziehen dürften. Da es verboten war, Porträte wirklicher Personen auf die Bühne zu bringen, war man nach Einbuße der Freiheit immer besorgt, zufällig in irgend eine Aehnlichkeit, besonders mit einem der macedonischen Regierer zu verfallen, und sicherte sich durch jenen Ausweg. Doch war diese Uebertreibung schwerlich ohne Bedeutsamkeit. So finden wir die Angabe, ein ungleiches Profil mit einer in die Höhe gezogenen und einer herunter gedrückten Augenbraue habe unnütze zanksüchtige Geschäftigkeit ausgedrückt, wie wir in der That bemerken können, daß

Menschen, die oft etwas mit ängstlicher Genauigkeit ansehen, sich dergleichen Verzerrungen angewöhnen. (S. Julius Pollux im Abschnitt von den komischen Masken. Vergl. Platonius am angeführten Orte und Quintil. L. XI. c. 3. Man erinnere sich der vermeinten seltsamen Entdeckung Voltaires über die tragischen Masken, deren ich in der vierten Vorlesung erwähnte.)

Unter andern haben die Masken im Lustspiel den Vortheil, bei der unvermeidlichen Wiederkehr der Charaktere den Zuschauer gleich in's Klare zu setzen, was er zu erwarten hat. Ich habe einer Vorstellung der Brüder des Terenz, ganz im antiken Costum, in Weimar beigewohnt, die unter Goethes Leitung einen wahrhaft attischen Abend gewährte. Man bediente sich dabei partialer *), an das wirkliche Gesicht geschickt angefügter Masken; ich fand nicht, daß sie ungeachtet der Kleinheit des Theaters der Lebendigkeit Abbruch thäten. Besonders war die Maske den Späßen des verschmitzten Sklaven günstig: er wurde durch seine barocke Physiognomie wie durch seine Tracht gleich zu einer eignen Menschenart gestempelt, wie es die Sklaven ja der Abstammung nach zum Theil wirklich waren, und durfte daher auch anders sprechen, sich anders geberden, als die übrigen.

Aus dem beschränkten Kreiße des bürgerlich häuslichen Lebens, aus dem einfachen Thema der angegebenen Charak-

*) Auch dieß war den Alten nicht fremd, wie viele komische Masken beweisen, die statt des Mundes eine viel weitere zirkelrunde Oeffnung haben, wo also der Mund und die umliegenden Züge hindurchspielen und neben der feststehenden Verzerrung der übrigen durch ihre verzerrende Beweglichkeit eine sehr lächerliche Wirkung hervorbringen konnten.

tere wußte nun die Erfindsamkeit der griechischen Komiker eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit von Variationen hervorzulocken, und doch blieben sie, was sehr zu loben, auch in dem, worauf sie die künstliche Verwickelung und Auflösung gründeten, ebenfalls dem nationalen Costum getreu.

Die Umstände, welche sie hiebei benutzten, waren ungefähr folgende. Griechenland bestand aus einer Menge kleiner abgesonderter Staaten, die an Küsten und auf Inseln umher lagen. Schiffahrt wurde beständig geübt, Seeräuberei war nicht selten, und machte zum Behuf des Sklavenhandels auch auf Menschen Jagd. So konnten freigeborne Kinder entführt werden, oder sie wurden auch nach dem den Eltern zugestandnen Rechte ausgesetzt, und, unerwartet am Leben erhalten, wieder gefunden. Alles dieß bereitet in den griechischen Lustspielen die Wiedererkennung zwischen Eltern und Kindern, Geschwistern u. s. w. vor, ein Mittel der Auflösung, das die Komiker von den Tragikern entlehnten. Die verflochtene Intrigue spielt in der Gegenwart, aber der seltne unwahrscheinliche Vorfall, worauf sich ihre Anlage gründet, ist in die Ferne der Zeiten und Oerter gerückt, und so hat oft das aus dem täglichen Leben aufgefaßte Lustspiel dennoch einen gewissermaßen wunderbaren romanhaften Hintergrund.

Die griechischen Komiker haben die ganze Breite des Lustspiels gekannt, und alle seine Unterarten, die Posse, das Intriguen-Stück, das überladene und das feine Charakter-Stück bis zum ernsthaften Drama, gleich fleißig bearbeitet. Sie haben außerdem noch eine sehr reizende Gattung gehabt, wovon uns kein Beispiel übrig geblieben. Wir sehen aus den Titeln der Stücke und andern Zeichen, daß sie zuweilen historische Personen einführten, z. B. die Dichterin Sappho, daß sie die Liebe des Alcäus und Anakreon zu ihr und ihre

Leidenschaft für den Phaon behandelten; die Geschichte ihres Sprunges vom leukadischen Felsen verdankt vielleicht einzig der Erfindung der Komiker ihre Entstehung. Den Gegenständen nach müßen sich solche Lustspiele dem romantischen Schauspiel genähert haben, und die Mischung schöner Leidenschaftlichkeit mit der ruhigen Grazie der gewöhnlichen komischen Darstellung wird unstreitig sehr anziehend gewesen sein.

Ich glaube im Obigen ein treues Bild vom griechischen Lustspiel gegeben zu haben, ich habe seine Mängel und Beschränkungen nicht verkleidet. Die antike Tragödie und alte Komödie bleiben unnachahmlich, unerreichbar, einzig im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte. Im Lustspiel dürfte man es hingegen allerdings versuchen, sich mit den Griechen zu meßen, ja sie übertreffen zu wollen. Sobald man vom Olymp der reinen Poesie auf den Erdboden herabsteigt, das heißt sobald man den idealischen Erdichtungen der Phantasie die Prosa einer bestimmten Wirklichkeit beimischt, so entscheidet nicht mehr der Geist und Kunstsinn allein über das Gelingen der Hervorbringungen, sondern die mehr oder weniger begünstigenden Umstände. Die Götterbilder der griechischen Sculptur stehen für alle Zeit als vollendete Typen da. Das erhabne Geschäft, die menschliche Gestalt bis da hinauf zu läutern, hat die Phantasie einmal vorgenommen; sie könnte es, auch bei gleicher Begeisterung, höchstens nur wiederholen. Im persönlichen individuellen Bildniß aber ist der moderne Bildhauer Nebenbuhler des antiken: dieß ist keine rein künstlerische Schöpfung; die Beobachtung muß hier eintreten, und jeder ist, bei aller Wissenschaft, Gründlichkeit und Anmuth in der Ausführung, an das gebunden, was er eben wirklich vor Augen hat.

In den vortrefflichen Porträtstatuen zweier der berühm-

testen Komiker, des Menander und Posidippus, (im Vatikan befindlich) scheint mir die Physiognomie des griechischen Lustspiels fast sichtbar und persönlich ausgedrückt zu sein. Höchst einfach gekleidet, eine Rolle in der Hand, sitzen sie in Lehnsesseln, bequem und sicher, wie jemand, der sich seiner Meisterschaft bewußt ist; schon in reifen Jahren, welches Alter vorzüglich zu der heitern parteilosen Beobachtung, die das Lustspiel voraussetzt, geschickt ist, aber frei von allen Anzeichen der Schwäche, derb und rüstig; man sieht an ihnen jene körperliche Kerngesundheit, die von einer gleich gesunden Verfaßung des Geistes und Gemüthes zeugt; keine hohe Begeisterung, aber auch nichts Geckenhaftes und Ausgelaßenes in ihrem Wesen; vielmehr wohnt auf der nicht durch Sorgen, sondern nur durch die Uebung des Nachdenkens mit Falten bezeichneten Stirn ein weiser Ernst, aber in dem lauschenden Blick und in dem zum Lächeln willigen Munde ist eine leise Ironie unverkennbar.

# Anhang.

## Ueber die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele.

# 1.

## Bisherige Bearbeitungen dieses Gegenstandes.

Seit ich die vorstehenden Betrachtungen über die dramatische Poesie der Griechen zuerst in Berlin, dann in Wien vorgetragen habe, ist ein beträchtlicher Zeitraum verflossen, während dessen der kritische Fleiß der Gelehrten sich mit Vorliebe diesem Theile der griechischen Litteratur zugewandt hat. Zahlreiche Ausgaben einzelner Stücke oder der sämmtlichen Werke jedes der vier Dichter sammt den zufällig erhaltenen Bruchstücken sind an's Licht getreten. Die Texte sind theils durch Vergleichung der Handschriften, theils durch divinatorischen Scharfsinn vielfach berichtigt. Die Schreibung ist nach den feinsten Unterscheidungen der allgemeinen Grammatik, des Atticismus und der dorischen Einmischungen festgestellt. Die Theorie der Metrik, allerdings eines wesentlichen Elements der Wortkritik, ist von dem einfachen Grundgesetz des Rhythmus bis zu den labyrinthischen Entfaltungen der Lyrik hindurchgeführt; starrend von abstrusen Kunstbenennungen, unter denen Pindar, wie Heyne meinte, seine eignen Verse nicht wieder erkannt haben würde. Die ge-

wandteſte Kunſt der Auslegung iſt aufgeboten worden, um die aus dem kühnen Schwunge der Poeſie, dem Sprachgebrauch der Tragiker oder dialogiſchen Wendungen entſpringenden Schwierigkeiten zu löſen. In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts konnte noch in Holland ein Valckenaer durch ſeinen ausführlichen Commentar zu ein paar Tragödien, in Frankreich ein Brunck durch ſeine geſchmackvollen Ausgaben des Sophokles und Ariſtophanes und einzelner Werke der beiden andern dramatiſchen Dichter bedeutenden Ruhm erwerben. Zu unſrer Zeit hat der Wetteifer nur zwiſchen engliſchen und deutſchen Gelehrten ſtattgefunden. Nach Porſon, Elmsley und Blomfield ſcheint auch in England ein Stillſtand eingetreten zu ſein, während in Deutſchland die Thätigkeit der Philologen in ſteigendem Verhältniſſe fortgeht. Zu den Ausgaben kommt noch eine große Menge von Abhandlungen und ausführlichen Schriften hinzu, welche Forſchungen über dieſen Theil der griechiſchen Litteratur darlegen: über den Urſprung und die Entwickelung des attiſchen Schauſpiels; über die Trilogien des Aeſchylus; über das Verhältniß der tragiſchen Fabeln, ſowohl in den noch vorhandenen als in den verlornen Stücken, zu verſchiedenen Kreißen der Mythologie; über die hiſtoriſchen oder politiſchen Beziehungen und die daraus gefolgerte Chronologie des Theaters; über die ſogenannten zweiten Ausgaben, d. h. von dem Dichter ſelbſt vorgenommenen Umarbeitungen; über die bezweifelte Aechtheit ganzer Stücke und die vermuthete Interpolation einzelner Stellen; endlich über die Lebensumſtände der Dichter, über ihre Schüler und Nachfolger.

Der Freund der Alten, der bei ihnen nur geiſtigen Genuß ſucht und den Freuden der Bewunderung entgegeneilt, darf dennoch die Arbeiten der Kritiker nicht unbeachtet laßen.

Jede weggeschaffte Entstellung auch in den feinsten Zügen kommt dem Ganzen zu statten, und bringt es der ursprünglichen Reinheit näher, womit es aus den Händen des Meisters kam. Aber freilich, wer sich dem Eindrucke eines dichterischen Werkes hingeben will, muß jede Zerstreuung meiden: er darf daher wohl einige Schwierigkeiten überspringen, und einstweilen jene sogenannten kurzen Anmerkungen aus der Hand legen, wo einzelne Verse nicht selten getrennt durch mehrere enge bedruckte Seiten wie aus einer großen Flut auftauchen. Wenn jemand hoffte, jemals einen kanonischen für alle Zukunft unwandelbaren Text festgestellt zu sehen, so müßte die chimärische Hoffnung wohl vor der Beobachtung schwinden, daß die Lesearten sich wie die Meinungen hin- und herschieben. Die Uneinigkeit der Gelehrten dieses Faches, die schroffe Spaltung der Schulen, begünstigt den Verdacht, die durch neuere Untersuchungen gewonnene Ausbeute möchte wohl nicht so wichtig sein, als behauptet wird: denn mit der Zunahme der klaren Einsicht muß das Gebiet der Unsicherheit in gleichem Maße sich enger beschränken. Vielleicht läßt sich aber der jeder neu aufgestellten Behauptung entgegentretende Widerspruch daraus erklären, daß man immer tiefer sowohl in die Eigenthümlichkeiten der Sprache, als in das gesammte Leben und Wirken des Alterthums einzudringen strebt, und Fragen zu beantworten unternimmt, die es den älteren Kritikern nicht einmal einfiel aufzuwerfen. Sollte sich der Leidenschaftlichkeit des Streites auch einiger Parteigeist beimischen, so wäre es nicht eben befremdlich: von jeher standen die Grammatiker nicht im Rufe der Friedfertigkeit. Wir andern nicht Zünftigen können diesen Kämpfen sorglos zuschauen, und wann die Zeit erst alles erprobt und geläutert haben wird, Ertrag für die

Wahrheit daraus hoffen. Wenn die berühmten Orakel, z. B. des Trophonius und der Branchiden, einander widersprechen, so wird es erlaubt sein, nach eignem Urtheile zu wählen, oder auch, weder in philologischem noch mythologischem Aberglauben befangen, beiden sein Zutrauen zu versagen.

Bei dieser Ueberschüttung mit allen Lasten und Schätzen der Gelehrsamkeit und Kritik ist dennoch ein sehr wichtiger Theil der dramatischen Kunst, ich meine die scenische Anordnung, meistentheils leer ausgegangen. Es scheint Grundsatz der Herausgeber geworden zu sein, keine Anweisungen darüber beizufügen, gleichsam als wäre dieß eine Verfälschung des Textes. Ich bin überzeugt, es werden auf unsern Universitäten weitläuftige Vorlesungen über einzelne griechische Tragödien gehalten, ohne daß weder Lehrer noch Schüler sich Rechenschaft ablegen, wer denn nun auf der Bühne gegenwärtig war, geschweige denn, woher die Personen kamen, wohin sie giengen, wie sie gegen einander standen, mit welchen Handlungen sie ihre Reden begleiteten, und wie überhaupt sich Alles vor den Augen der Zuschauer bewegte.

Wenn man andererseits die Architekten befragt, sei es nun, daß sie den Vitruvius auslegen oder die Ueberreste antiker Theater beschreiben und Restaurationen versuchen, oder endlich allgemeine Lehren vortragen, so wird man auch bei ihnen vergeblich genügende Aufklärung suchen. Es ist noch immer das Alte: sie kannten die griechische Litteratur nicht, und ahndeten nicht einmal die Anforderungen der alten attischen Bühne. Der neueste Herausgeber des Vitruvius, Marini, dessen Prachtwerk mit vielen saubern Kupferstichen verziert ist, giebt ein Muster der Decoration für jede der drei Gattungen, die tragische, die satyrische und die komische, das

noch stark nach dem vermeintlich antiken Theater des Palladio in Vicenza schmeckt.

Von obigem Urtheile ist mir nur eine Ausnahme bekannt: Genellis Theater zu Athen. Schon in den früheren Ausgaben meiner Vorlesungen habe ich die Mittheilungen dankbar erwähnt, die mir von diesem denkenden Künstler zu Theil wurden. Aber seit jener Zeit, da wir einige griechische Schauspiele gemeinschaftlich durchgiengen, hat Genelli seine Studien noch fünfzehn Jahre lang fortgesetzt, mit einer Beharrlichkeit, wozu ihn nur seine ernste und tiefgefühlte Bewunderung der Alten beseelen konnte. Und dieses so gründliche, so reife, auch durch die Einfachheit und ruhige Würde der Schreibart so ausgezeichnete Werk ist fast unbemerkt geblieben und, so zu sagen, spurlos vorübergegangen. Zuweilen hat man es nicht kennen wollen. Das ist der Fall mit Hirt, dessen Geschichte der Baukunst bei den Alten einige Jahre nach Genellis Schrift, und ebenfalls in Berlin gedruckt ist. Wer das persönliche Verhältniß dieser beiden Männer zu einander und zu der berliner Kunst-Akademie gekannt hat, den wird Hirts Stillschweigen, und seine absichtliche Uebergehung des ihm so weit überlegenen Vorgängers (auch in der Lehre von den Tempeln, die Genelli in den Briefen über den Vitruvius meisterlich abgehandelt hat) nicht Wunder nehmen. Genelli war ein scharfsichtiger Kenner, er sprach sein Urtheil rücksichtslos und oft in sarkastischer Form aus; er empfand einen edeln Unwillen über die Abirrungen der Kunst, wie sie gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts so häufig waren. Hirts Abschnitt über das griechische Theater ist denn auch, zur Strafe für seinen Eigendünkel, in allem, was nicht bloße Compilation ist, über alle Maßen irrig und verkehrt ausgefallen. Ueberhaupt

fehlte es diesem Akademiker, der sich als einen Kunstkenner, ja sogar als ein Orakel der Archäologie geltend zu machen gewußt hatte, bei manchen technischen Kenntnissen, die er besaß, an den Elementen der griechischen Litteratur, an Urtheil und an Geschmack.

Von Seiten der Philologen ist dem vortrefflichen Buche kaum hier und da eine flüchtige Erwähnung zu Theil geworden. Gottfried Hermann läßt dem gebildeten Geiste Genellis Gerechtigkeit widerfahren, tadelt aber seine allzugroße Kühnheit in hypothetischen Behauptungen. Möchte es dem berühmten Kritiker gefallen, dieß Urtheil durch eine in's Einzelne gehende Prüfung näher zu bestimmen und zu begründen, wozu die längst erwartete Ausgabe des Aeschylus ihm Veranlaßung geben wird. Vielleicht fände sich ein Vertheidiger mancher Sätze Genellis, und die Erörterung gäbe neues Licht. Der Tadel scheint mir nicht so bedenklich zu sein, als er lautet. Wo keine volle Gewißheit zu erreichen steht, da ist es schon verdienstlich, sinnreiche, wenn auch gewagte Vermuthungen aufzustellen, wofern sie nur dem Genius der griechischen Kunst und Poesie gemäß sind. Das Buch vom atheniſchen Theater zerfällt in zwei Theile. In dem ersten hat der Verfaßer das Allgemeine abgehandelt: die Architektur, die Decoration, das Costum nnd den musikalischen Vortrag. In dem zweiten macht er hievon die Anwendung auf die Orestie des Aeschylus und die Frösche des Aristophanes. Hier hat er eine vielleicht unerreichbare Genauigkeit der Bestimmungen gesucht; wenn er aber zuversichtlich spricht, und Alles so schildert, als ob es eben vor seinen Augen geschähe, so ist dieß nicht tadelhaft: es sollte ja eben die fehlende Anschaulichkeit hervorgerufen werden, was bei den beständigen Einreden des Zweifels unmöglich fällt.

Daß ſelbſt ein ſo ſcharfſinniger Kopf und geſchmackvoller Kenner, als Genelli war, auf einer faſt unbetretenen Bahn immer das Richtige treffen würde, ſtand nicht zu erwarten. Indeſſen erwirbt ſich der Architekt in der Lehre vom Bau des Theaters unſer volles Vertrauen, indem er aus den Vermeßungen des Vitruvius nach geometriſcher Methode das Uebrige beſtimmt; immer das Zweckmäßige und Thunliche zu ſeinem Augenmerk macht, und auch die mechaniſchen Mittel zu ſo manchen Vorrichtungen angiebt, deren die Bühne bedurfte. Genellis Bemerkungen über die Trachten der Schauſpieler ſind aus vertrauter Bekanntſchaft mit den Sitten der Griechen und ihrer bildenden Kunſt, beſonders mit deren alterthümlichem Stile, geſchöpft. In dem Abſchnitte über den Vortrag kann ich aus Mangel an praktiſcher und theoretiſcher Kenntniß der Muſik meinem verewigten Freunde nur von weitem folgen. In Bezug auf die Decoration entfernen ſich meine Anſichten am weiteſten von den ſeinigen: aber ich werde ihm nicht widerſprechen, ohne entſcheidende Gründe darzulegen.

Sonſt iſt es nicht meine Abſicht, auf Widerlegungen einzugehn. Meine Annahmen mögen ſich durch ihre eigne Evidenz behaupten, wenn ſie können. Zwar die Antiquare bieten Stoff genug zur Polemik dar. Aber wozu ſollte man dabei verweilen, wenn ſchon der Grundriß auf den erſten Blick für unrichtig erkannt werden muß? Mit den gelehrten Herausgebern der Dramatiker bin ich ſeltner in Gefahr in Widerſpuch zu gerathen: denn ſie haben meiſtens über die von mir zu erörternden Punkte gar keine Meinung geäußert; ja manchen ſcheint es niemals eingefallen zu ſein, daß man darüber eine Meinung hegen könne.

## 2.

## Quellen unſerer Kenntniß.

Indem ich es unternehme, Beiträge zur Ausfüllung einer Lücke zu liefern, die gewiß von Freunden der dramatiſchen Kunſt und der griechiſchen Litteratur oft unangenehm empfunden worden iſt, ſehe ich den Einwurf voraus, hier ſei nichts Neues mehr zu entdecken; die dürftigen Materialien ſeien ja ſchon hundertmal geſammelt und erklärt worden. Ja, die Sammler waren ſehr fleißig, aber ſie haben ihre Texte häufig falſch ausgelegt, weil ſie nicht die nöthige Sachkenntniß mit der Wortkenntniß verbanden. Der Unterſchied dieſer beiden Dinge ſteht wohl für immer feſt, wiewohl von einer gewiſſen Seite her Einſpruch dagegen geſchehen iſt. Leider ſind die Materialien allerdings dürftig: ſie beſtehen in den theoretiſchen Vorſchriften des Vitruvius, in der techniſchen Nomenklatur des Julius Pollux, in einigen Worterklärungen der ſpäteren Gloſſographen, in ſparſamen Notizen der Scholiaſten, endlich in gelegentlichen Erwähnungen klaſſiſcher Autoren. Vitruvius handelt das griechiſche Theater ſehr ſummariſch ab, mit Zurückweiſung auf das früher beſchriebene römiſche: die umgekehrte Ordnung wäre natürlicher geweſen, da die römiſche Form ja nur eine Abänderung der urſprünglichen attiſchen war. Auch war es dem Baumeiſter mehr um das ſteinerne Gebäude und um deſſen Bekleidung mit Zimmerwerk zu thun, als um das bewegliche Gemälde. Pollux bleibt unſere ächteſte und reichhaltigſte Quelle. Er ſchrieb um die Mitte des zweiten Jahrhunderts, in einem Zeitalter, wo die attiſchen Dramen noch überall in dem griechiſch redenden Theile des römiſchen Reiches aufge-

führt wurden; ihm waren eine Menge jetzt verlorne Stücke zur Hand; er hatte auch die Meiſter der alten Komödie, die ſo zeitig von der Bühne verſchwanden, fleißig geleſen. Seine Ordnung iſt nicht immer die beſte. Er läßt es, worüber ſchon Scaliger klagte, an Definitionen fehlen. Allein dieß beweiſet eben, wie mich dünkt, daß die techniſchen Ausdrücke damals noch gangbar waren, daß folglich einigermaßen unterrichtete Leſer und Beſucher des Theaters keiner Erklärung bedurften. Sein Text iſt in der ſchon etwas veralteten Ausgabe, die für die beſte gilt, noch lange nicht genug gereinigt; hier und da ſcheint er durch Auslaßungen und Umſtellungen entſtellt zu ſein. Manches bleibt dunkel, vielleicht nur weil uns die Beiſpiele fehlen. Andre Male ſtimmen ſeine Beſchreibungen mit der Anordnung der Dichter genau überein. Man vergleiche z. B. was er von der Diſtegie, dem Doppelgeſchoße ſagt, mit dem Auftritt in den Phönicierinnen, wo Antigone von dieſer Warte das Lager der ſieben Helden überſchaut. Eins kann dem andern als Commentar dienen.

Die Notizen der Scholiaſten ſind nur mit Vorſicht zu benutzen. Wir müßen erſt prüfen, ob wir es mit einem alexandriniſchen Kritiker, oder einem unwißenden byzantiſchen Schulmeiſter zu thun haben: denn mehrere in den Scholien enthaltene Angaben ſind augenſcheinlich falſch.

Nach dieſem allen ſchmeichle ich mir noch eine neue Quelle gefunden zu haben, oder vielmehr eine ſehr alte; eine leicht zugängliche, jedoch bisher nur ſelten beſuchte: ich meine die Dichter ſelbſt. Ich habe ſie nach der Reihe befragt, und ſie haben mich vieles gelehrt; mehr als ich vor angeſtelltem Verſuch zu hoffen wagte. Oftmals ſagen ſie mit ausdrücklichen Worten was auf der Bühne geſchah, und nach ihrer Abſicht geſchehen ſollte: andre Male deuten ſie

es nur an, aber auf solche Weise, daß der Zusammenhang keinen Zweifel übrig läßt.

Der Schluß von den Anforderungen der Dichtung auf die Mittel der sichtbaren Darstellung würde nicht in allen Gebieten der dramatischen Litteratur gültig sein. Wir wißen z. B., daß Shakspeare seine Stücke auf einer sehr bescheidenen, ja ärmlichen Bühne aufführte, ohne Costum, ohne Decoration; er läßt den Ort der Handlung häufig wechseln, unbekümmert darum, daß er den Schauplatz nicht verwandeln konnte. Er stellte gleichsam Wechsel auf die Gläubigkeit seines Publikums aus, und fand immer offnen Credit. In den Prologen zu Heinrich dem fünften, wo er große Kriegsbegebenheiten zu schildern hatte, bittet er die Zuschauer ausdrücklich, sie möchten sich einbilden, zu sehen was sich auf einer solchen Bühne nicht sichtbar machen ließ. Eben so hielten es die älteren spanischen Dichter, und diese Entbehrung des äußern Schmuckes ist ihrer Freiheit günstig gewesen.

Aber in Athen war es anders. Hier war das Schauspiel nicht ein Privat-Unternehmen zur Unterhaltung für einen großen oder kleinen Kreiß von Schaulustigen. Es war ein allgemeines Volksfest, eine geheiligte Feier, ein Wettkampf der edelsten Talente, so zu sagen eine Staats-Angelegenheit. Gedanke und Ausführung waren aus demselben Geiste entsprungen; und Aeschylus war zugleich Gesetzgeber der tragischen Dichtung, der begleitenden Musik und der sichtbaren Ausschmückung durch Malerei und Costum.

Bei dem leichten Abriß der äußern Gestalt, den ich den Betrachtungen über Geist und Wesen der griechischen Dichtungen voranschickte, habe ich alle Zurüstungen antiquarischer Gelehrsamkeit, Anmerkungen und Citate, bei Seite

gestellt; es war mir nur um Anschaulichkeit zu thun. Jetzt, da ich genauere Bestimmungen des Allgemeinen suche, und durch Anwendungen auf das Einzelne gleichsam die Rechnungsprobe anstellen will, scheint mir der Gebrauch der technischen Ausdrücke und die wörtliche Anführung der Beweisstellen unerläßlich zu sein. Den Sprachkundigen unter meinen Lesern wünsche ich die Momente der Prüfung vollständig vorzulegen; die übrigen werden an der Deutlichkeit der Resultate nichts einbüßen.

## 3.

## Gliederung des Baues.

Die beiden griechischen Hauptnamen, die unverändert in den europäischen Gebrauch übergegangen sind, Theater und Scene, werden von den Alten in verschiedenem Sinne gebraucht. Das erste Wort umfaßt zuweilen das ganze zu dramatischen Darstellungen errichtete Gebäude; dann insbesondere den für die Zuschauer bestimmten Theil; endlich finden wir es auch für die Gesammtheit der Zuschauer gesetzt. (Aristoph. Equit. 233. 1318. *) So gebraucht es Aristoteles ganz in dem Sinne, wie wir sagen ‚das Publikum'. **) Um Mißverstand zu vermeiden, werde ich dem Worte in der

*) Da die Verszahl, wegen der abweichenden Eintheilung der lyrischen Gesänge, nicht immer in den Ausgaben übereinstimmt, so werde ich die Verse nach der dindorfischen Handausgabe anführen, wo man alle vier Dramatiker beisammen findet.

**) Poet. XIII. *διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν.* Diese ächte Lesart hätte von dem neuesten Herausgeber nicht bezweifelt werden sollen.

zweiten Bedeutung die griechische Endung laßen. Das Wort Scene, Gezelt, war aus dem gemeinen Leben entlehnt, aber zum technischen Gebrauch umgestempelt. Im allgemeinsten Sinne ist es der andere Haupttheil des Baues, das Scenengebäude, das dem Theatron gegenüber lag; dann der von der innern Fronte des Scenengebäudes und dessen beiden Flügeln umfaßte Raum, das Proscenium, die Bühne; endlich heißt Scene auch bloß die gemalte Decoration. In dieser beschränktesten Bedeutung ist das Wort Scenographie davon abgeleitet, das den Griechen alle perspectivische Malerei bezeichnete.

Diese beiden Haupttheile des Baues, einerseits das Theatron, in Form eines stark ausgeweiteten, in der Mitte senkrecht durchgeschnittenen und unten abgestutzten Trichters sammt dem vertieften Raume, den es umgab, der Orchestra; andrerseits das Scenengebäude; diese beiden Theile wurden durch einen in der ganzen Länge zwischen ihnen hinlaufenden Streif gesondert, dessen beide Enden durch ein Portal mit einem Thorwege verschloßen waren. Genelli nennt diese lange Bahn nicht unschicklich den Dromos, und beruft sich dabei auf Pollux: dieß ist ein Irrthum: das Wort kommt in dem Abschnitt vom Theater nicht vor, wohl aber die Sache; indessen wird der Gebrauch dieses Ausdrucks gewissermaßen durch ein Zeugniß des Hesychius gerechtfertigt, welcher sagt „Bei den Tarentinern hieß die Orchestra des dionysischen Theaters Dromos.“ *)

Hier sehen wir also, daß der eigentliche Name des vorliegenden Theiles auf das Ganze übertragen ward, so wie

*) *Δρόμος ἡ ὀρχήστρα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου παρὰ Ταραντίνοις.*

hingegen nach dem allgemeineren Gebrauch der Dromos seine besondre Bezeichnung an die Orchestra verlor. Dieß war ganz natürlich, da er mit ihr auf gleichem Boden lag, und nicht bestimmt davon abgegränzt war, außer etwa durch die Thymele, die sich an der Mitte des Durchmeßers erhob. Das Mittelstück dieser Bahn, so weit sie den Zuschauern sichtbar blieb, führte also seinen eignen Namen, die beiden Enden aber, die zwischen den Wangenwänden des Theatron und den Fronten der Parascenien hinliefen, hießen die Eingänge oder Zugänge (εἴσοδοι, πάροδοι), weil von daher der Chor seinen Einzug hielt.

Es ist in der That seltsam, daß die antiquarischen Architekten, Genelli ausgenommen, gegen dieses so wichtige Glied des Ganzen verschworen zu sein scheinen. Man darf nur ihre Grundrisse ansehen. Um die freie Bahn wegzuschaffen, haben sie zu allerlei Behelfen ihre Zuflucht genommen, deren Unzuläßigkeit sofort einleuchtet. Der Halbkreiß, mit hinter und über einander emporsteigenden concentrischen Sitzreihen, ist die einzig zweckmäßige Form, um einer großen Volksmenge den unverkümmerten Anblick eines gegenüber liegenden Schauspiels zu verschaffen; und nichts ist gewisser, als daß die griechischen Baumeister niemals ohne eine äußerliche Nöthigung hiervon abwichen. Gleichwohl haben die Antiquare der Architektur das Theatron um die Wette mit allerlei Zuthaten begabt. Barthelemy hat es in Gestalt eines Hufeisens verlängert; Andre sind zwar der Kreißlinie gefolgt, haben aber nur ein Segment für die unmittelbar an das Theatron stoßende Bühne übrig gelaßen; Marini schneidet sogar die Hörner des Theatron durch zwei schräge gegen einander geneigte Linien ab, welche Stücke von Radien sind. Aus diesen sinnreichen Erfindungen wäre unausbleiblich er-

folgt, daß ein gutes Drittel der Zuschauer der Bühne den Rücken gewandt und, um etwas zu sehen, sich den Hals hätte verdrehen müßen.

Aber dieß ist noch nicht das Schlimmste. Die Orchestra wird bei einem solchen Verfahren zwischen dem Proscenium (denn das Logeum wird gewöhnlich auch unterdrückt) und der innern Einfaßungsmauer der Zuschauersitze nach außen hin gänzlich abgesperrt: wo soll nun der Chor einen Eingang finden? Nach Barthelemys Grundriß könnte dieß nur durch ein Pförtchen geschehen, wo die Choreuten unter den Füßen der Zuschauer einzeln hervorkriechen müßten, da wir doch wißen, daß der Chor in Reih' und Glied geräumig geordnet einzog.

Und das ist wiederum noch nicht alles! Wir sehen in mehreren Tragödien unten an der Orchestra zwischen dem Logeum und der Thymele Wagen und Rosse vorbeiziehen: wie kamen diese herein? Mir fällt dabei der Auftritt in Shakspeares Sommernachtstraum ein, wo die Handwerksleute, die in einem Zimmer des Schloßes ein Schauspiel aufführen wollen, sich über die dazu nöthigen Stücke berathen. Der Zimmermann sagt: „Wir müßen in der großen „Stube eine Wand haben; denn Pyramus und Thisbe, sagt „die Historie, redeten durch die Spalte einer Wand mit „einander." Der Schreiner, der sich auf Wände versteht, erwidert: „Ihr bringt mein Leben keine Wand hinein." Eben so, denke ich, würde Agamemnons Kutscher bei dem Anblick eines so verkehrten Baues erklärt haben, er könne seinen Herrn in den rings vermauerten Keßel nicht mit einem Viergespann hineinfahren; Agamemnon werde sich schon bequemen müßen, draußen abzusteigen.

Das Dasein dieser langen Bahn hoffe ich gegen die

handgreifliche Abläugnung unverständiger Zeichner hinreichend gesichert zu haben; ihre Nothwendigkeit, und den mannichfaltigen Gebrauch der großen Eingänge werde ich bei den einzelnen Stücken nachweisen.

Wenn berichtet wird, das Theater in Athen sei anfänglich aus Holz errichtet gewesen, nachher aber, weil es einmal eingestürzt, von Stein erbaut worden: so ist dieß hauptsächlich von dem Theatron zu verstehen. Aus jener frühen Zeit schreibt sich der Ausdruck her, daß die Mitte der untersten Sitzreihe, wo die Kampfrichter und Obrigkeiten saßen, das vorderste Holz genannt wurde (*πρῶτον ξύλον*, Poll. Onomast. IV, 121.). Die griechischen Baumeister ergriffen das gründlichste Mittel gegen die Gefahr eines Einsturzes: sie lehnten das Theatron, wo es irgend thunlich war, an den Abhang eines felsigen Berges an. Solchergestalt ersparten sie sich die kostbaren Substructionen, die gewölbten Gänge in mehreren Geschoßen über einander, die in der Ebene und auf gemauerten Fundamenten die oberen Sitzreihen hätten tragen müßen. Nun blieb nichts weiter zu thun übrig, als in den lebendigen Fels die concentrischen Halbkreiße einzuhauen, sie mit Marmorplatten zu belegen, und das Ganze oben mit einer rings herum laufenden Säulenlaube zu krönen.

Das Scenengebäude hingegen konnte bequem am Fuße des Abhanges auf gewöhnlichen Fundamenten errichtet werden. Es hatte nicht die Last einer gedrängten Volksmenge zu tragen. Aus akustischen Gründen mußte seine Höhe dem oben das Theatron kränzenden Säulengange gleichkommen; die Linie der Hauptfronte und deren Ausdehnung, so wie der Vorsprung der Flügel, der Paraſcenien, wurde durch das allgemeine Schema bestimmt, und dieß war nach der Vor-

schrift des Vitruvius ein Kreiß mit drei hineingezeichneten Quadraten. Uebrigens war dieß Gebäude ein großes Vorrathshaus für alle zur Darstellung der Schauspiele erforderlichen Geräthschaften, für Decorationen, Kleidungen, Maschinen. Es enthielt die Ankleidezimmer sowohl für die Choreuten, als für die Schauspieler und ihr oft zahlreiches stummes Gefolge; ferner Säle, wo sie den Augenblick ihres Auftrittes abwarten konnten. Oben hatte es einen Söller mit einer Brüstung für die Maschinerie und die dabei angestellten Werkleute. Unten waren an dem Hauptgebäude drei Thüren und an jedem Flügel noch eine, die sämmtlich auf das Proscenium führten.

Wenn Vitruvius in seinem Abschnitte vom römischen Bau als Auszierung der inneren Fronte gegen das Theatron hin mehrere Geschoße von Säulen sammt ihren Sockeln und Gebälk nach einem abnehmenden Verhältnisse über einander gestellt, fordert, so läßt sich die Anwendbarkeit dieser Vorschrift auf das ursprüngliche attische Scenengebäude mit Grund bezweifeln. Vom Perikles bis auf den Augustus hatte der Geschmack in der Baukunst sich stark verändert: jenes klassische Zeitalter war weit sparsamer mit Zierraten; in Athen waltete die dorische Ordnung vor. Auch wäre ein solcher Aufwand gewissermaßen verschwendet gewesen, da während der Schauspiele diese Fronte ganz oder großentheils durch die scenische Decoration verdeckt ward.

Bei dem Theater des M. Scaurus, dessen Beschreibung (Plin. XXXVI, c. 24, §. 10.) fabelhaft klingt, aber doch bis auf eine oder die andere vergrößerte Zahl genugsam beglaubigt ist, fällt der Einwurf der Zwecklosigkeit weg. Denn bis die Amphitheater allgemein im Gebrauch waren, wurde in Rom auf gewöhnlichen Theatern gar vieles zur Schau ge-

boten, was keiner gemalten Decoration bedurfte, als Kämpfe der Gladiatoren und Athleten, Tänze und Luftſpringerkünſte etruſkiſcher Ludionen u. dgl. Uebrigens ſtimmt die Beſchreibung des nur auf einen Monat, folglich aus Holz errichteten Theaters des Scaurus, bis auf die ausſchweifende Pracht der Wandbekleidung und die Zuthat der Bildſäulen in den Intercolumnien, mit der Vorſchrift des römiſchen Baumeiſters ziemlich gut überein.

Wir kennen ein Beiſpiel von einer ſtehenden auf die dem Theatron zugewendete Mauer des Scenengebäudes gemalten Decoration (Vitruv. VII, cap. 5.). Sie beſtand in einer luftigen, phantaſtiſchen und in der Wirklichkeit unmöglichen Architektur; mit Einem Worte, es waren architektoniſche Arabeſken. Ein ſo buntes Gemälde paßte zu keiner griechiſchen Tragödie. Auch ſollte es nur den Anblick erheitern, während die Bewohner von Tralles zu andern Zwecken verſammelt waren. Von dem häufigen Gebrauch hiezu hieß das kleine Theater das Verſammlungshaus (ἐκκλησιαστήριον). Die Malerei, die mit wirklichen Säulen ganz unverträglich geweſen wäre, fand großen Beifall, bis der Mathematiker Licinius die Trallenſer wegen ihres läppiſchen Geſchmacks beſchämte.

Ueberhaupt war eine ſchlichte Wand ohne alle Vorſprünge das angemeßenſte für die Beſtimmung des Raumes hinter dem Scenengemälde, die wir bald näher zu erwägen haben.

Wie maſſiv nun aber auch das Theatron auf Felſengrund, und das Scenengebäude aus Stein erbaut ſein mochten, ſo mußte doch für die Schauſpielfeſte der ganze von beiden umſchloßene Raum, die Bühne ſowohl als die Orcheſtra im weiteſten Sinne der Benennung, mit Inbegriff der Ein-

gänge, durch Zimmerwerk bekleidet sein. Von der Bühne versteht es sich von selbst, und das Wort Hyposcenium ist zum Beweise hinreichend. Von der Orchestra wird es ausdrücklich bezeugt (Suidas s. v. σκηνή): wäre dieß aber auch nicht, — und in der That, das Zeugniß eines byzantischen Autors aus dem Mittelalter hat hiebei kein sonderliches Gewicht; — so würde es aus der Natur der Sache erhellen. Alle Liebhaber des Tanzes wißen, daß es sich auf einer steinernen Unterlage unbequem tanzt, daß hingegen ein elastischer und unterhöhlter Holzboden den Tänzer hebt und zu raschen Bewegungen beflügelt. Man wende nicht ein, daß der Reigen des tragischen Chors ja nur ein feierlich abgemeßener Schritt gewesen sei. Es giebt Ausnahmen hievon, z. B. die gewaltigen Sprünge der Furien und den wilden Taumel der Bacchantinnen; und dann wurden ja auch die satyrischen und komischen Tänze, die Sikinnis und der Kordax, in derselben Orchestra aufgeführt. Wo das Material bereit liegt, im voraus gemeßen, und mit der Art, der Säge und dem Hobel so bearbeitet, daß sich alles von selbst verschränkt und zusammenfugt, da ist das Aufschlagen und Abnehmen einer solchen Bretterbühne eine ganz leichte Sache. Es geschieht alljährlich in den Hauptstädten Europas, wenn ein Opernhaus zu Maskenbällen eingerichtet wird. Der Unterschied besteht nur darin, daß das Parterre bis zu gleicher Höhe mit der Bühne überbaut wird, da hingegen die Orchestra der Alten niedriger lag. Bei der Prachtliebe der Athener und dem großen Aufwande, den sie für den Theaterbau machten, ist es nicht glaublich, daß sie in einem großen regelmäßigen, zu Versammlungen mancher Art geeigneten Platze, den Erdboden nackt sollten gelaßen haben. Ich setze demnach unter dem Zimmerwerk eine mit behauenen Qua-

dern belegte Grundfläche voraus, wozu die Brüche des benachbarten Berges Pentelikos den Marmor im Ueberfluße lieferten.

Das Proſcenium und das Logeum lagen auf gleicher Fläche. Die Erhöhung beider über die Orcheſtra nimmt Genelli zu zehn bis zwölf Fuß an. Dieß gründet ſich auf eine falſche Leſeart im Texte des Vitruvius, die ich noch in keiner Ausgabe weggeräumt gefunden habe. Es heißt in dem Abſchnitte vom griechiſchen Theater: Eius logei *altitudo* non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim. Er wäre ſeiner eignen Lehren ganz uneingedenk geweſen, wenn er dieß geſagt hätte: denn er hatte kurz zuvor für das römiſche Theater die Vorſchrift ertheilt, die Bühne dürfe nicht mehr als fünf Fuß über die Orcheſtra erhöht ſein, damit die darin ſitzenden Senatoren die Bewegungen aller Schauſpieler ſehen könnten *). Dieß gilt nun ebenfalls von den Choreuten; der Unterſchied liegt nur im Sitzen oder Stehen. Mit Einem Worte: es muß *latitudo* geleſen werden, und dieſe leichte Umſtellung zweier Buchſtaben iſt nicht eine bloße Conjectur ſondern wirklich die Leſeart einer Handſchrift (ed. Schneider. T. II, p. 359.). Nun iſt Alles klar. Vitruvius bemerkt an einer andern Stelle, daß die vorgeſchriebenen Verhältniſſe nicht immer beobachtet werden können, weil gewiſſe Theile an großen und kleinen Theatern des Gebrauchs wegen in gleicher Größe ausgeführt werden müßen. Dazu gehörte das Logeum, deſſen Länge durch den Diameter der Orcheſtra gegeben war; die Breite aber gegen das Proſcenium

*) In orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata; et eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, uti qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus.

hin durfte nicht geringer als zehn Fuß sein, damit die Schauspieler in ihren oft leidenschaftlichen Bewegungen nicht gehemmt würden.

Bei der nach dem verfälschten Text des Vitruvius angenommenen Tiefe hätte der Chor die Schauspieler nur am vordersten Rande des Logeums erblicken können; er hätte zu ihnen wie aus einem Keller hinauf gesprochen. Nun sehen wir aber an vielen Stellen, daß der Chor, ohne die Thymele zu besteigen, die ganze Bühne überschaut. Der Auftritt im zweiten Oedipus, wo sich dieser anfangs am Eingange des Haines der Furien verborgen hält, und nur zögernd auf die dringenden Mahnungen des Chores weiter vortritt (Oed. Col. 117—254.), ist hievon eins der auffallendsten und unläugbarsten Beispiele. Es ist glaublich, daß die griechischen Baumeister, wie es allgemein auf unsern Theatern geschieht, der Bühne einen unmerklichen Abhang nach vorn gegeben haben werden *). Sie waren, wie wir aus dem Vitruvius lernen, aufmerksam auf optische Täuschungen, und es konnte ihrer Wahrnehmung nicht entgehn, daß hiedurch die Statur der vom Hintergrunde her vortretenden Schauspieler scheinbar vergrößert ward.

Aus der verringerten Tiefe der Orchestra ergeben sich mancherlei vortheilhafte Abänderungen in Genellis Grundriß. Die Stufen der an das Logeum angelehnten doppelflügeligen Treppe werden auf die Hälfte der Zahl zurückgebracht; folglich bleiben auch zu beiden Seiten längere Enden der Vorderwand des Hyposceniums für die architektonische Verzierung

*) Beim Suetonius (Nero, c. 13.) kommt devexum pulpitum vor, aber auf solche Weise, daß es vielleicht nur für eine besondre Gelegenheit so eingerichtet war.

übrig. Die Thymele, um den Mittelpunkt des Halbkreißes viereckig in Form einer abgeplatteten Pyramide aufgeführt, erhielt eine immer noch beträchtliche aber nicht unbequeme Größe. Solchergeſtalt ließ ſie den Durchzug, ſowohl für den Chor als für andre Aufzüge freier. Endlich wird die Gränze, die der Chor in ſeinen kreißenden Bewegungen nicht überſchreiten durfte, weil er ſonſt durch die Stützwand des Theatron den weiter zurück ſitzenden Zuſchauern verdeckt worden wäre, viel weiter hinaus gerückt. Um dieſe Gränze zu finden, braucht man nur die Fluchtlinie der Sitzreihen bis auf den Boden fortzuführen.

Bei'm Pollux würde man vergeblich nach Meßungen ſuchen; indeſſen giebt er doch eine Nachricht, die meine Behauptung mittelbar beſtätigt *). „Das dem Theatron zuge„wendete, unter dem Logeum liegende Hypoſcenium war mit „Säulen und kleinen Statuen verziert.“ Wenn die Erhöhung der Bühne zehn bis zwölf Fuß betrug, ſo hätten die zwiſchen Halbſäulen oder flachen Pilaſtern in Blenden aufgeſtellten Figuren, Poſtament und Geſimſe abgerechnet, noch immer beträchtlich über Lebensgröße ſein können. So aber waren es nur Bildſäulchen (ἀγαλμάτια), die vermuthlich bloß eine allgemeine Beziehung auf die muſikaliſchen Wettſpiele der Scene hatten. Es mochten Flöten- oder Leierſpieler, Satyrn, Bacchantinnen und dergleichen ſein; den vorſtehenden Gottheiten wies man gewiß nicht eine ſo demüthige Stellung unter den Füßen der Schauſpieler an. Ueberhaupt war dieſe architektoniſche Einfaßung nur eine Nebenſache,

*) Onomast. IV, 124. Τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκεκόσμητο, πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένον, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον.

und konnte die mehr nach oben gerichteten Blicke der Zuſchauer wohl nicht ſonderlich anziehen.

Ich bemerke noch als einen mit der obigen Annahme übereinſtimmenden Umſtand, daß in der alten Komödie zuweilen die Perſonen in der Orcheſtra mit andern auf dem Logeum ſtehenden handgemein werden. In der Lyſiſtrata kommen die Alten, ſchwerbeladen mit Reiſig und Brennholz, nebſt Kohlenbecken in den Händen, wovon der Rauch ihnen die Augen wund beizt, um die Barricaden vor der Akropolis in Brand zu ſtecken. Die Frauen treten vor bis an den Rand der Bühne, mit Krügen bewaffnet; es endigt damit, daß die Alten tüchtig mit kaltem Waſſer begoßen und bis auf die Haut durchnäßt werden. In den Vögeln rückt der Chor gegen die beiden in ſein Gebiet eingedrungenen Fremdlinge drohend heran, mit ſchlagenden Fittigen und ungeheuern aufgeſperrten Schnäbeln; dagegen waffnen ſich dann Piſthetärus und Euelpides mit Küchengeräth, Pfanne, Schüßel und Bratſpieß. Freilich waren es nur Spiegelgefechte; aber ſie hätten aller Anſchaulichkeit entbehrt, wenn die Kämpfenden durch eine ſo große Kluft getrennt geweſen wären.

Es iſt kaum nöthig zu erinnern, daß die Orcheſtra ſammt den beiden Eingängen und der dazwiſchen liegenden Bahn, mit Ausnahme der erhöhten Thymele, eine völlig ebene Fläche darbot. Für jeden Gebrauch dieſes Raumes, ſowohl für die Schwenkungen des Chores, als für den Durchzug von Roſſen und Wagen, wären Terraſſen oder Abſätze irgend einer Art nur hinderlich geweſen. Auch Charons Nachen, der offenbar im Kreiße herumfährt, konnte nur über die ruhigen Gewäßer des acheruſiſchen Sees, nicht über Thäler und Hügel hingleiten.

## 4.

## Abfertigung der Koniſtra.

Nach dieſer vollſtändigen Aufzählung der Theile des Theatergebäudes und der Beſtimmung ihrer Lage gegen einander, darf ich einen Namen nicht unerwähnt laßen, der meines Erachtens gar nicht hieher gehört, aber von Philologen und Archäologen eingebürgert worden iſt. Ich meine die Koniſtra. Nach der Ableitung bedeutet es einen ſtark beſandeten Platz. Einen ſolchen Boden bedurften die Ringer, um ſich nicht zu beſchädigen, da ſie oft gewaltſam niedergeworfen wurden. Aber niemand wird ſich überreden, der Chor habe ſeinen Reigen in tiefem Sande watend aufgeführt. Das Wort ſcheint ſich von der Paläſtra hieher verirrt zu haben. Dort, an der rechten Stelle, erwähnt es auch Pollux *), im Theatergebäude kennt er es durchaus nicht, eben ſo wenig wie Vitruvius. Das Stillſchweigen dieſer beiden älteſten und zuverläßigſten Schriftſteller iſt entſcheidend. Wir kennen die weſentlichen Glieder des Baues nach Maß, Figur, Lage und Beſtimmung. In dem ganzen Bezirke iſt kein Raum für einen beſandeten Platz übrig. Aus welchem Grunde hat man nun hier einen ſolchen mit Gewalt hineinſchaffen wollen? Auf die vereinzelt ſtehende Autorität des Suidas hin; eines Lexikographen des Mittelalters, deſſen Ausſagen nur in ſo fern etwas gelten, als er einen klaſſiſchen Schriftſteller ausgeſchrieben hat, und ihn namhaft macht. Dieß hat er aber hier unterlaßen; und aus den groben Irrthümern

*) Onomast. II, 154. *Γυμνάσιον, παλαίστρα, κονίστρα.* Ib. 153. *κονίσασθαι.*

ſo wie aus einigen barbariſchen Ausdrücken erhellet zur Genüge, daß er entweder gar keinen Gewährsmann hatte, oder einen in dieſem Fache eben ſo unbewanderten Neugriechen, als er ſelbſt war. Im Zeitalter des Suidas, man möge es nun nach Vermuthungen etwas früher oder ſpäter anſetzen, war das attiſche Schauſpiel ſeit einem halben Jahrtauſend von dem vormals helleniſchen Boden verſchwunden. Die chriſtlichen Prieſter hatten es von jeher ſtrenge verdammt: die Tragödie, weil ſie ganz mit Heidenthum geſättigt war; die neuere Komödie, wegen ihrer vermeinten oder wirklichen Unſittlichkeit. Die verödeten Theater lagen vermuthlich ſchon in Ruinen wie jetzt; nur der Veſuv hat uns unter ſeiner Lava und Aſche ein paar kleine Muſter unverſehrt aufbewahrt. So fehlte es den byzantiſchen Grammatikern, in deren Händen die alte Litteratur ein todter Buchſtabe geworden war, an jedem anſchaulichen Begriff. Ungefähr alles, was Suidas vom Theaterbau zu ſagen wußte, findet ſich bei dem Wort Scene zuſammengeſtellt. Es wird daher nöthig ſein, dieſen Artikel wörtlich durchzugehen, um ſeine Kennerſchaft gehörig zu würdigen*). „Die Scene, ſagt er, iſt die Mit„telthür des Theaters.“ — Dieß iſt gediegener Unſinn, und läßt ſich durch keine erkünſtelte Deutung retten. — „Die „Paraſcenien ſind, was zu beiden Seiten der Mittelthüre

*) Suidas s. v. *Σκηνή ἐστιν ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου. Παρασκήνια δὲ τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς μέσης θύρας. ἵνα δὲ σαφέστερον εἴπω, μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς καὶ τὰ παρασκήνια, ἡ ὀρχήστρα· αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ᾽ οὗ θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι. ἔστι μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς τοῦ Διονύσου, ὃς καλεῖται θυμέλη· παρὰ τὸ θύειν. μετὰ δὲ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.*

„liegt.“ — Nicht doch! erſt kommen die beiden Nebenthüren der Hauptfronte. — „Daß ich es aber deutlicher ſage, auf „die Scene und die Paraſcenien folgt ſogleich die Orcheſtra.“ — Das Logeum wird überſprungen: Wort und Sache ſind dem Schreiber unbekannt geblieben. — „Die Orcheſtra iſt der „mit einem bretternen Boden belegte Platz, auf welchem die „Mimen theatriſieren.“ — Daß die Schauſpieler mit dem verächtlichen Namen der Mimen belegt werden, iſt allem klaſſiſchen Sprachgebrauch zuwider; der lächerliche Ausdruck für die Ausübung ihrer Kunſt ebenfalls. Wenn es hieße: ἐφ᾽ οὗ ἀγωνίζονται οἱ ὑποκριταί, ſo wäre es wenigſtens griechiſch, aber der Satz bliebe immer noch falſch. Um ihn zu berichtigen, müßte man entweder für die Orcheſtra das Logeum, oder für die Schauſpieler die Choreuten ſetzen. — „Auf die Orcheſtra folgt ein Altar des Dionyſus, der vom „Opfern Thymele genannt wird. Auf die Thymele folgt „dann die Koniſtra, das heißt der untere Boden des Thea„ters.“ — Nach der Angabe iſt die Koniſtra nichts anderes, als der von den Sitzreihen umfaßte Halbkreiß, den Griechen und Römer gleichermaßen Orcheſtra genannt haben. Allein da der verworrene Compilator ſich dieſes Wort ſchon vorweg genommen hatte, mußte er hier ein der Sache fremdes aufgreifen. Offenbar hat er das Amphitheater mit dem Theater verwechſelt, und Koniſtra ſoll eine Ueberſetzung des Lateiniſchen arena ſein *).

*) An einer andern Stelle erklärt Suidas Koniſtra richtig durch Paläſtra; aber die Orcheſtra ſoll wiederum eins mit der Paläſtra ſein. Man ſieht, alles läuft in einander: jeder kann nach Belieben unter ſo vielen Irrthümern wählen. Auch das Proſcenium beſchreibt Suidas fälſchlich als einen Vorhang vor der Scene; und, zum Beweiſe ſeines Blödſinnes führt er in Einem Athem eine Stelle

Wie dem auch sei, ich halte mich für berechtigt, allen Sand, sowohl den körperlichen, als jenen figürlichen, den man den Leuten in die Augen streut, aus dem Tempel der beiden verschwisterten Musen wegzufegen.

## 5.

## Größe des atheniſchen Theaters.

Das große dionyſiſche Theater, das unten am ſüdlichen Abhange der Akropolis erbaut war, konnte dreißigtauſend Zuſchauer faßen. Dieſe Zahl geht über alles hinaus, was von anderswo aufgefundenen griechiſchen Theatern nach Maßgabe der Ruinen glaublich ſchien. Indeſſen haben wir das unverwerfliche Zeugniß Platons (Symposion, p. 175.), eines Zeitgenoßen, für die Thatſache, daß bei der Aufführung der Tragödie, womit Agathon ſeinen erſten Preis gewann, mehr als dreißigtauſend Hellenen gegenwärtig waren. Gerade ſo giebt Ariſtophanes (Eccles. 1133.) die Zahl der attiſchen Bürger an. Der freie Zutritt zu den ſceniſchen Feſten war ein Beſtandtheil ihrer Volksrechte; und ſie waren viel zu ſchauluſtig, als daß ſie hätten zu Hauſe bleiben ſollen. Bei dem Mangel aller Spuren läßt ſich keine Reſtauration verſuchen; wir müßen uns mit einer ungefähren Schätzung begnügen. Manche unrichtige Vorſtellungen, beſonders von der Decoration und Maſchinerie, ſind unſtreitig dadurch veranlaßt worden, daß man ſich den Umfang des Baues und die davon abhängigen Maße und Entfernungen nicht gehörig vergegenwärtigt hat. Der römiſche Lehrer der Baukunſt be-

des Polybius an, wodurch ſeine Erklärung auf das lichtvollſte widerlegt wird. Küſter hatte den Fehlgriff längſt gerügt; dennoch hat ihn Schneider wieder in ſein Wörterbuch aufgenommen.

ſtimmt mehrentheils nur Verhältniſſe: über den Durchmeſſer des innerſten der concentriſchen Halbkreiße ſo wie über die Zahl der Sitzreihen ſchreibt er nichts vor. Zur Löſung der ſchwierigen Aufgabe mußte der Baumeiſter beide Mittel geſchickt vereinigen: der einſeitige Gebrauch des einen oder des andern hätte große Nachtheile gehabt. Eine übermäßige Anzahl von Sitzreihen hätte den engen Keßel allzuſehr vertieft, und das bis zu gleicher Höhe errichtete Scenengebäude hätte dadurch ein thurmähnliches Anſehen gewonnen. Ein allzu ausgedehnter Durchmeſſer der Orcheſtra hätte hingegen die am meiſten begünſtigten Plätze, die in der Mitte der unteren Sitzreihen befindlichen, ſchon in eine unbequeme Entfernung zurückgeworfen. Der engliſche Reiſende Gell zählte an dem Theater in Epidaurus fünf und fünfzig Sitzreihen: dieß iſt die größte Zahl, die man irgendwo an den bisher beſchriebenen Ueberreſten gefunden hat. Nehmen wir ſechszig an, ſo wird an der Orcheſtra, um eine ſolche Volksmenge unterzubringen, ein Durchmeſſer von 300 Fuß erforderlich ſein. Die Sitze waren niedrig, weil jedermann ſein Polſter mitbrachte; Vitruvius giebt die Höhe zu fünfzehn bis ſechszehn Zollen an; die obere Fläche hingegen zu zwei bis drittehalb Fuß. Hier mußten hinter dem Rücken der Vordermänner die Füße der zunächſt über ihnen ſitzenden Zuſchauer Platz finden. Das reichlichere Maß war vorzuziehen, damit nicht jene Unbequemlichkeiten einträten, die Ovid ſo drollig rügt.*)

*) *Art. am.* I, 157.

Respice praeterea, post vos quicunque sedebit,
Ne premat opposito mollia terga genu.

*Amor.* III, el. II, 23.

Tu quoque, qui spectas post nos, tua contrahe crura,
Si pudor est, rigido ne preme terga genu.

Ueber das jedem an der Kreißlinie zugetheilte Maß finde ich keine Angabe. Man wird auch hier den Raum gespart haben: dem Marmor eingeritzte Striche bezeichneten die Gränze jedes Sitzes zur Rechten und Linken.*) Indessen darf man bei einem geistigen Gastmahl eben so wenig wie bei einem körperlichen die Gäste zu enge zusammen pressen; anderthalb Fuß für jeden Sitz wird nicht zu viel sein. Die Berechnung aus den obigen Elementen nach dem bekannten Verhältniß des Diameters zur Peripherie ist ganz einfach. Der Abzug für die Treppen, welche convergierend die Keile bildeten, mag bei einer ungefähren Schätzung unbeachtet bleiben; eben so die für die freie Circulation so nothwendigen Umgänge (διαζώματα, praecinctiones). Demnach betrug die horizontale Durchschnittslinie von dem innersten der sechszig concentrischen Halbkreiße bis zu dem äußersten, 150 Fuß; der Durchmeßer von einem Ende des Theatron zum andern wuchs um das Doppelte. Die Durchschnittszahl der

*) *Art. am.* I, 141.

Et bene, quod cogit, si nolit, linea iungi:
Quod tibi tangenda est lege puella loci.

*Amor.* III, el. II, 19—22.

Quid frustra refugis? cogit nos linea iungi:
Haec in lege loci commoda Circus habet.
Tu tamen, a dextra, quicunque es, parce puellae:
Contactu lateris laeditur illa tui.

Da die Stellen vollkommen klar sind, so brauchen wir nicht bei den falschen Auslegungen der Commentatoren, auch Forcellinis, zu verweilen. Es ist hier vom Circus maximus die Rede: aber gleiche Bedürfnisse laßen auf ähnliche Einrichtungen schließen. Daß im Circus die Sitze in gerader Linie fortliefen, macht keinen wesentlichen Unterschied; nur mochte die Fluchtlinie steiler hinaufgehen, weil alles zu Schauende unten am Boden und in der Nähe befindlich war: daher die oben angeführte Klage.

Zuſchauer auf jeder Sitzreihe müßte 500 ſein; wir erhalten aber nach den Vorausſetzungen nur 471. Folglich wird von der Breite der Sitze etwas abgezogen, oder der ſchon gewaltige Bau noch erweitert werden müßen.

Der Sitz der Kampfrichter, das vorderſte Holz, wäre demnach 150 Fuß von der Thymele entfernt geweſen, noch 50 Fuß weiter bis zur Bühne, und vielleicht eben ſo viel bis zur Decoration im Hintergrunde des Proſceniums. Man ſieht, es ward hiebei auf geſunde und geübte Sinne gerechnet. Für ein heutiges Publikum, das ſich mit Brillen und Operngluckern bewaffnen muß, denen man in Schauſpielhäuſern von ſchlechter akuſtiſcher Beſchaffenheit noch die Ohrtrompeten beifügen möchte, wäre die Einrichtung gar nicht paßend geweſen. Vollends jene Zuſchauer, die mit einem beſcheidenen Platze ganz oben und hinten, dem bei uns ſo genannten Paradieſe, vorlieb nehmen mußten, hatten Gelegenheit an Schärfe des Geſichts mit den tiroler Scharfſchützen zu wetteifern.

In dem Amphitheater zu Verona, deſſen innerer Stufenbau noch ganz erhalten iſt, ſpielen zuweilen wandernde Komödianten. Die Reiſenden verſichern einſtimmig, daß man dort trotz der Entfernung keine Silbe verliere.

Das fein wahrnehmende Gehör des attiſchen Publikums wird durch manche Anekdoten beſtätigt. Die Schauſpieler wendeten den größten Fleiß auf ihre Ausſprache. Einer, der den geringen Fehler begangen hatte, ein Wort mit dem letzten Conſonanten vor einem elidierten, aber dennoch bei einem richtigen Vortrage noch hörbaren Vokal plötzlich abzubrechen, ſtatt beides mit der folgenden Silbe zu binden, wodurch ein lächerlicher Doppelſinn entſtand, wurde darüber faſt zum Sprichwort. (Aristoph. Ranae 304, et not. Brunck.)

## 6.

## Theaterpolizei.

In einer ſo zahlreichen Verſammlung, vollends unter einem leidenſchaftlichen Volke, das mit Zeichen des Beifalles oder des Mißfallens, mit Klatſchen oder Pochen und Ziſchen oft ein gewaltiges Getümmel erregte, Ruhe und Ordnung zu erhalten, war gewiß kein leichtes Geſchäft. Hiezu wurden von den Vorſtehern Polizeidiener gebraucht, die von dem Kennzeichen ihres Amtes Stabträger hießen. Zänkereien über die Plätze mochten, ungeachtet aller Sorgfalt jedem den ſeinigen zu beſtimmen, häufig entſtehen *): da waren dann die Stabträger befugt, einen eingedrungenen und widerſpenſtigen Zuſchauer hinauszuweiſen. Auch mußten ſie wohl zuweilen auf der That ertappte Diebe verhaften, deren ſich eine Menge einfand, und in dem Gewühl auf Gelegenheit zur Ausübung ihres Gewerbes lauerte. (Pax, 731.) Aber Ariſtophanes (Pax, 734.) übertreibt offenbar ſcherzend die Autorität dieſer Unterbeamten, wenn er ſagt, ſie ſollten billig die Komödiendichter ausprügeln, wenn ſie ſich ſelbſt lobten. Denn dieß iſt ſein Eingang zu einer Parabaſe, worin er ſich ſelbſt die ungemeßenſten Lobſprüche zutheilt. Derſelbe Komiker ſcherzt auch über die Schwierigkeit, wieder zu ſeinem Platze zu gelangen, wenn man ihn einmal verlaßen hatte. (Aves, 785—789.) Wie bequem wäre es, läßt er den Chor der Vögel zu den Zuſchauern ſagen, wenn ihr Flügel hättet! Zum Beiſpiel, es hätte ſich einer bei den tragiſchen Chören

*) Es war dafür ein eigner kurzer Ausdruck geprägt. *Θέαν καταλαμβάνειν* heißt bei'm Demoſthenes (contra Mid.) ſich eines fremden Sitzes bemächtigen.

gelangweilt, und wäre darüber hungrig geworden, so könnte er geschwind nach Hause fliegen, dort frühstücken, und eben so wieder zurückkommen.

Ein unbequemes und vielleicht gefährliches Gedränge des zuströmenden Volkes bei den Ein- und Ausgängen zu verhüten, war weit schwieriger an einem auf Felsengrund ruhenden Theatron, wie das athenische war, als an einem in der Ebene erbauten und rings herum zugänglichen. Denn hier konnte man die Eingänge von außen nach Belieben vervielfältigen. Der ganze Halbkreiß war mit Gallerien unterhöhlt; diese stiegen über einander empor, verbunden durch Treppen, die zuletzt an den Umgängen ausmündeten.

In dem athenischen Theatron hingegen konnten die Aufgänge schwerlich anderswo angebracht sein, als neben den Hörnern; und wiederum in der Mitte des Säulenganges für die oberen Sitzreihen, wozu aber erst der Abhang des Berges erstiegen werden mußte. Durch die Orchestra einzutreten, konnte nur ein Vorrecht der obrigkeitlichen Personen sein.

Die Wachen der Stabträger mochten überall aufgestellt werden, wo ihre Aufsicht am nöthigsten war, und wo sie den Zuschauern am wenigsten hinderlich fielen: an den Eingängen; oben unter dem Säulengange, von woher sich Alles überschauen ließ; unten am innern den Zuschauern verborgenen Rande der Orchestra, dicht unter den Sitzen der Kampfrichter und Prytanen, von denen sie Befehle zu empfangen hatten. Aber dem Suidas, dessen tiefe Unkunde des Theaterwesens wir bereits nachgewiesen haben, werden wir es um keinen Preis glauben, daß die Stabträger, weit entfernt sowohl von den Zuschauern, als von den Vorsitzern, auf der Thymele gestanden, und solchergestalt den würdigen geweiheten

Mittelpunkt eingenommen hätten, von welchem die Choreuten den Namen Thymeliker führten. *) Es wäre gerade ſo ſchicklich geweſen, als wenn man bei uns den Wachpoſten der Polizei in der königlichen Loge aufſtellte.

Uebrigens habe ich dieſe Dinge nur im Vorbeigehen erwähnt, weil ſie mit zur Vorſtellung des Ganzen gehören. Da mein Augenmerk allein auf die äußere Erſcheinung und Zierde der dramatiſchen Poeſie gerichtet iſt, ſo liegt es mir nicht ob, auf die Antiquitäten der Theaterpolizei mich näher einzulaßen. Wir haben bis jetzt die ſymmetriſche Einfaßung vorgezeichnet: nun wollen wir das Gemälde ſelbſt betrachten.

## 7.

## Decoration und Maſchinenweſen.

Die Decoration läßt ſich, getrennt von dem Maſchinenweſen, nicht befriedigend erläutern. Wir müßen wenigſtens die Stellen ausmitteln, wo die Vorrichtungen angebracht waren, die von verſteckten Werkleuten in Bewegung geſetzt werden ſollten. Dieſe Stellen waren der Raum hinter der

*) Hermann (Opusc. VI, p. 148.) nennt dieß einen erſt bei den ſpäteren Schriftſtellern vorkommenden Gebrauch. Aber das Wort findet ſich ſchon bei'm Vitruvius. Apud eos (Graecos) tragici et comici actores in scena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. Itaque ex eo *scenici* et *thymelici* Graece separatim nominantur. Der Römer hatte dieſe Unterſcheidung, wie man ſieht, aus älteren griechiſchen Schriftſtellern geſchöpft. Der um zwei Jahrhunderte ſpätere Pollux hingegen hat das Wort ausgelaßen.

großen Decoration, die Söller der Paraſcenien, und die Hypoſcenien.

Daß der Abſtand der Decoration von dem Scenengebäude nicht ganz unbeträchtlich ſein konnte, erhellet aus dem Gebrauch der Exoſtra und des Ekkyklema; aus dem Auftreten einer oder mehrerer Perſonen auf der Diſtegie, zu deren Söller ſie durch eine im Innern angebrachte Treppe gelangten; endlich aus den Verwandlungen der Hauptdecoration, die immer nach hinten zu ſtattfanden.

Auf den Söllern der Paraſcenien ſtanden, durch die Brüſtung verſteckt, die Arbeiter, welche Blitz und Donner in Bewegung ſetzten; andre, welche die Maſchine regierten, worauf die Götter quer über das Proſcenium hinſchwebten; und ganz vorn war der Vorhang hinaufzuziehen.

Die Hypoſcenien waren, wie ſchon der Name beſagt, die nur durch Lampen zu erhellenden Räume unter der ganzen Bühne mit Inbegriff des Logeums. Eine Höhe von ſieben bis acht Fuß von dem ſteinernen Boden bis zu der durch Böcke geſtützten und mit Dielen belegten Balkenlage, worauf die Bühne ruhete, war hinreichend für die Verrichtungen der Werkleute in dieſem unterirdiſchen Gemach; und das ſtimmt genau überein mit dem vorhin dargethanen Maß der Erhöhung der Bühne über die Orcheſtra, da dieſe nur einer niedrigen Holzbekleidung bedurfte.

Hier lag die ſtarke Welle, um welche der Vorhang aufgerollt werden mußte, in demſelben Augenblicke, wo man ihn von oben herunterließ. Von hieraus ſtiegen die Schatten der Unterwelt durch eine Verſenkung empor, und verſchwanden wieder eben dahin. Der griechiſche Name iſt vom Hinaufſchnellen (ἀναπίεσμα) eines Ausſchnittes in dem Boden der Bühne entlehnt, wie der unſrige von der ent-

gegengesetzten Bewegung. Wenn die Decoration nicht verwandelt werden, sondern durch ein Erdbeben versinken sollte, wovon wir ein sehr altes Beispiel haben, so mußten deren Absätze, auf ähnliche Art wie der Vorhang, durch einen Spalt hinunterfallen. Da die Periakten in dem Boden der Bühne befestigt waren, und ihre aufrecht stehende Achse nicht nach oben verlängert werden durfte, so konnten die hindurchgestoßenen Enden der Achsen hier am bequemsten behufs einer Verwandlung gedreht werden. Auch ein fernes Geschrei und Kampfgetümmel, das dem Rollen eines unterirdischen Donners verglichen wird (Eurip. Electra, 745—56.), konnte nur von hieraus, durch die Holzbekleidung gedämpft, täuschend erschallen.

Pollux giebt das Wort Hyposcenien ohne eine Erklärung, die auch in der That entbehrlich war. Im Singular gebraucht er es für die vordere Stützwand der Bühne, deren Lage er ganz genau angiebt. Dieser Sprachgebrauch wird dadurch gerechtfertigt, daß dieß der einzige sichtbare Theil jenes Unterbaues war. Dennoch ist hiebei, wo ein Mißverständniß kaum möglich schien, ein achtungswerther Gelehrter *) auf eine seltsame Irrbahn gerathen. Er meint nämlich, Hyposcenium bedeute Säulengänge oder Arkaden an der inneren Fronte des Scenengebäudes gegen das Proscenium hin, was aller sprachlichen Analogie zuwider läuft. Hier war durchaus kein Platz zu einem Säulengange, an der attischen Bühne noch weniger als an der römischen. Aber gesetzt, man wolle die früher erörterten Säulengeschoße des Vitruvius auch für jene gelten laßen, so folgt daraus noch

*) *Groddeck* de parasceniis et hyposceniis, in Wolfs Analekten, B. III, S. 99.

gar kein Porticus: die Säulen konnten dicht an die Wand angelehnt ſein, wie es in der damaligen Baukunſt häufig vorkommt. Der Verfaßer der Abhandlung bringt eine merkwürdige Anekdote bei, die ſeine Hypotheſe beſtätigen ſoll, aber ſie gerade auf das entſchiedenſte widerlegt. Aſopodorus, ein Kenner und witziger Kopf, fand den Geſchmack ſeiner Zeitgenoßen in der Muſik ſo verderbt, daß er den Beifall der Menge für ein untrügliches Kennzeichen einer verkehrten Ausübung der Kunſt hielt. Während er noch im Hypoſcenium verweilte, ließ ſich ein Flötenſpieler hören, und wurde lärmend beklatſcht. „Was bedeutet dieß?“ rief Aſopodorus aus: „es muß etwas ſehr Abgeſchmacktes vorgebracht worden „ſein; ſonſt hätte es der Menge nicht gefallen können.“ Wenn eine Flötenſpielerin, (Aristoph. Aves, 222. Cf. Schol.) die hinter der Decoration eine im Gebüſch verſteckte Nachtigall nachahmen ſollte, von den ſo weit entfernten Zuhörern deutlich vernommen ward, ſo mußte umgekehrt Aſopodorus, wenn er eben da ſich befand, den auf der Thymele oder vielleicht ihm noch näher auf dem Logeum ſtehenden Flötenſpieler gleichfalls vernehmen. Aber in dem Hypoſcenium (dans les souterrains de la scène) konnte er die künſtlichen Modulationen und Coloraturen des Virtuoſen nicht unterſcheiden; nur das lärmende Geräuſch des Beifalls drang durch die Ueberlage von Balken und Brettern hindurch.

Die Periakten waren zur Decoration und zu Verwandlungen dienende Werkzeuge, denen es bei den Antiquaren faſt eben ſo ſchlimm ergangen iſt wie der offnen Bahn an der Orcheſtra. Man werfe nur einen Blick auf die Grundriſſe: da wird man an jeder Seite ein einziges kümmerliches Dreieck finden, gewöhnlich noch dazu an der falſchen Stelle. Was wäre damit zu machen geweſen? Die Periakten waren

decoriert und schloßen sich seitwärts an die Hauptdecoration an, folglich mußten sie auch eben so hoch hinaufgeführt sein. Jede Seite des Dreiecks konnte schwerlich mehr als vier bis fünf Fuß meßen; das hätte also einen schmalen, ungefähr zehnmal so hohen Streif gegeben. Kann sich wohl jemand, der nur einigermaßen über die Sache nachdenkt, überreden, die Athener hätten eine solche Mißgeburt des Geschmacks geduldet? Wollte man nun durch Vergrößerung des Dreiecks ein leidliches Verhältniß zwischen der Höhe und Breite des perspectivischen Gemäldes herausbringen, so wären aus den beiden Periakten ganz unbehülfliche und das Proscenium beengende Maschinen geworden. Die Antiquare sind dadurch irregeleitet worden, daß Pollux, von der Decoration der einen Seite sprechend, das Wort Periakte im Singular gebraucht, was aber collectiv zu nehmen ist.

Die Figur der Periakten ward schon im Vorhergehenden beschrieben; der Umfang der Dreiecke läßt sich nur ungefähr schätzen; ihre Zahl wird nach der Tiefe des Prosceniums, d. h. nach der Entfernung der Hauptdecoration von dessen vorderem Rande gewechselt haben, und diese ward wiederum durch die Größe des Theaters im Ganzen bestimmt. Nun ist noch das Wichtigste, ihre Lage auf der Bühne festzustellen. Hierüber ertheilt uns Pollux einen Bescheid, der an Bestimmtheit und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Seine Angabe steht aber in Verbindung mit den fünf Eingängen für die Schauspieler, welche sämmtlich auf die Bühne führten. Die dem Theatron gegenüber liegende Fronte des Scenengebäudes hatte drei Thüren, denen eben so viele in der Decoration entsprachen, falls sie architektonisch war. Die durch diese eintretenden Schauspieler kamen aus dem königlichen Pallast oder Tempel und den dazu gehörigen

Nebengebäuden, als ihrem gewöhnlichen Aufenthalt. Nun erforderte aber die dramatiſche Verknüpfung noch andre Perſonen, die als entweder aus der Stadt oder aus der Landſchaft kommend gedacht werden ſollten. Für ſolche Theilnehmer an der Handlung war an jedem Flügel des Scenengebäudes eine Thüre beſtimmt, die nach hinten zu lag, jedoch nicht ganz in dem Winkel, weil ſie vor der Decoration des Hintergrundes vorbei auf das Proſcenium führte. „Seitwärts von den beiden Thüren," ſagt Pollux, „welche die „Mittelthür einfaßen, müßen noch zwei andre ſein, eine auf „jeder Seite, neben denen die Periakten dicht aneinander in „dem Boden befeſtigt ſind." *) Das Einzige, was nach dieſer Angabe in Frage geſtellt werden kann, iſt die Richtung der Seiten-Decorationen gegen die des Hintergrundes: ob ſie nämlich mit ihr einen rechten Winkel bildeten, oder ſich in ſchräger Linie ſcheinbar an ſie anſchloßen. Ich ſage mit Fleiß ‚ſcheinbar'; denn es mußte noch ein Durchgang übrig bleiben, geräumig genug, um einen Schauſpieler mit den gewöhnlichen zwei Begleitern, oder die Träger einer Bahre, worauf ein Verwundeter lag, auftreten zu laßen. Die ſchräge Richtung iſt bei weitem die annehmbarſte: theils für die Scenographie ſelbſt, theils weil ſie der Hälfte oder zwei Dritteln der Zuſchauer, welche die mittleren Plätze im Theatron einnahmen, die Seitenbilder entgegenbrachte. Die an beiden Enden ſitzenden büßten freilich den Anblick des ihnen zunächſt Liegenden ein; aber es gieng dadurch nichts Weſentliches für ſie verloren, weil die beiden Gemälde nach einer gewiſſen

*) *Παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην, ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν.*

Regel einander entgegengesetzt waren. Wer die Stadt gegenüber sah, konnte auf die Landschaft ihm zur Seite schließen, und eben so umgekehrt.

Demnach wurde durch die von der vorderen Ecke der Parascenien nach hinten zu vorlaufende Reihe der Periakten an jeder Seite des Proscениums ein durch jene verkleidetes Dreieck abgeschnitten. Dieses konnte dazu dienen, die über einander geschichteten Tafeln der großen Decoration nach einer Verwandlung zu bergen. Doch wurde es zuweilen auch zu wichtigeren, in die Handlung selbst eingreifenden Zwecken benutzt, wie wir an dem Beispiele des Ajax sehen. Die nähere Betrachtung dieser Tragödie wird einerseits das eben Dargelegte bestätigen, andererseits wird uns durch die behauptete Anordnung erst recht anschaulich werden, was der Dichter gezeigt und was er den Augen der Zuschauer entzogen hat.

Vitruvius sagt im Wesentlichen dasselbe, nur weniger deutlich. Daran ist seine Latinität Schuld, die überall der Nachsicht bedarf, der aber hier durch ein paar kleine Veränderungen der Lesart leicht nachgeholfen werden kann. *)

---

*) Ich setze die Stelle wörtlich her, indem ich nur eine fremdartige Einmischung auslaße, und meine Vorschläge durch Cursivschrift unterscheide. Ipsae autem scenae suas habeant rationes explicatas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae; *dextrae ac sinistrae hospitalium* (vulg. dextra ac sinistra hospitalia): secundum *eas* (vulg. ea) autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci *περιάκτους* dicunt ab eo, quod machinae sunt in iis locis versatiles trigonae, habentes in singula tres species ornationis, quae, cum fabularum mutationes sunt futurae, ———————, versentur mutentque speciem ornationis in frontes: secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a pe-

## 8.

## Genellis Hypotheſe.

„Was die Scene ſelbſt betrifft“, ſagt er, „ſo mußte der „untere Theil derſelben, der auf dem Proſcenium den eigent„lichen Aufenthalt der Hauptrolle darſtellte, immer meiſt in „plaſtiſcher Wirklichkeit gebildet, mithin, was die ſtarren „Theile betraf, gemeiniglich aus Holz conſtruiert werden. „Denn dieſer Aufenthalt, er mochte darſtellen, was er wollte, „griff immer mit körperlicher Wirklichkeit in das Spiel ein: „man mußte in denſelben eingehn, man mußte ſich in ihn „zurückziehn und wieder aus ihm hervortreten können. Der „obere Theil hingegen, ſo viel jene Conſtruction von der „Höhe der Scenenwand unbedeckt ließ, wurde durch ein bloß „graphiſches Bild bekleidet, das dazu diente, die anderweiti„gen, nicht unmittelbar in's Spiel eingreifenden Umgebungen „darzuſtellen, die zur näheren Bezeichnung der Gegend die„nen konnten, worin der Aufenthalt liegen ſollte. Die ganze „Scenen-Decoration zerfiel demnach in zwei Hälften: eine „untere, plaſtiſcher Art, und eine obere, die ein flaches Ge„mälde war. Jene konnte wohl, nach dem was ſie vorſtellte, „oft auch der Tiefe nach das ganze Proſcenium einnehmen; „dieſe hingegen war dahinter aufgerichtet und diente jener „wie zur Rückwand.“

---

regre aditus in scenam. — Vitruvius handelt hier vom römiſchen Theater, wo alle Seiteneingänge, auch die für den Chor beſtimmten, auf die Bühne führten, weil in der Orcheſtra gar nicht geſpielt ward. Versurae procurrentes ſind die vorſpringenden Flügel des Scenengebäudes; man vergleiche den in demſelben Kapitel vorkommenden Ausdruck itinera versurarum.

Ich habe den scharfsinnigen Mann selbst reden laßen, damit man nicht etwa glaube, ich wolle mir durch die Art der Auffaßung die Widerlegung erleichtern, die mir durch das Bisherige schon genug vorbereitet zu sein scheint.

Das ist richtig: wo ganz nahe liegende Gegenstände vorgestellt werden sollen, mit denen die handelnden Personen in unmittelbare Berührung kommen, z. B. ein von ihnen bewohnter Pallast, ein Gezelt, ein Tempel, woraus sie hervortreten und in dessen Heiligthum sie eingehn, da muß das nachahmende Gemälde in gleicher Größe mit der gewohnten Wirklichkeit ausgeführt werden: sonst würde ein Mißverhältniß entstehn. Auch hatte der athenische Scenograph bei einer architektonischen Hauptdecoration gar nicht nöthig, zu einer nur durch die Ferne gerechtfertigten Verkleinerung seine Zuflucht zu nehmen. Von oben beschränkte ihn keine Decke; überdieß war ein mäßiges Verhältniß der Höhe zur Breite allgemeines Gesetz der griechischen Baukunst. Die Ausdehnung des Prosceniums aber war so groß, daß der Maler seiner Architektur durch die beiden dazu gehörigen Nebengebäude und die verbindenden Einfaßungsmauern eine große Entfaltung geben mußte, um den Raum schicklich auszufüllen. Nur an einzelnen Theilen ward wegen des Gebrauches Körperlichkeit gefordert. Die Stufen vor der Fronte eines Tempels mußten wirklich angeschoben sein, sonst hätte der Schauspieler statt in würdiger Haltung hinabzusteigen, einen Sprung auf die Bühne thun müßen. Die Thüren mußten zum Durchgange in der Mitte getheilte und sich eröffnende Flügel haben, und wenn sie ganz aufgeschlagen, an die Mauer angelehnt stehen bleiben sollten, so durfte nicht etwa die unbemalte Kehrseite einer auf Blindrahmen gespannten Leinwand zum Vorschein kommen. Sie mußten aus Holztafeln gezimmert

ſein oder zu ſein ſcheinen. Für die erhobenen Verzierungen aber aus Gold (Aves, 614.) oder andern koſtbaren Stoffen*) reichten die aufgetragenen Farben vollkommen hin. Doch, um auch nicht das Kleinſte zu übergehen, was Genellis Lehre ſcheinbar begünſtigen mag, bemerke ich, daß die auf der Mitte der Thürflügel angebrachten metallenen Ringe oder Griffe (ῥόπτρα), die man vor dem Eintreten in das Haus an ſich heranzog, wirklich vorhanden ſein mußten. Sie verſtehen ſich von ſelbſt, wiewohl ich ſie nur einmal bei einem Tragiker (Ion, 1612.), dießmal aber auf eine ſchöne und bedeutſame Weiſe, erwähnt finde.

Dergleichen Nebendinge kommen auch an unſern Decorationen vor, wo doch von perſpectiviſchen Künſten ein verſchwenderiſcher, nicht ſelten übel verſtandener Gebrauch gemacht wird. Es iſt nicht wohl abzuſehn, warum die Alten ſich dem Aufwande und der Mühſeligkeit unterzogen haben ſollten, architektoniſche Glieder aus Holz zu ſchnitzen, wenn der optiſche Schein dem Zwecke eben ſo vollkommen entſprach. Aber Genelli geht noch weiter: auch bei landſchaftlichen Darſtellungen ſoll die Kunſt die lebendige Natur zu Hülfe gerufen haben. Im Oedipus zu Kolonos nimmt der Hain der Furien den ganzen Hintergrund ein. Dazu wurden nun, wie Genelli (S. 61. f.) behauptet, Oel- und Lorbeer-Bäume und Weinreben in Gefäßen herbeigeſchafft, und dieſe Gefäße waren mit ausgeſtochenem Raſen belegt. Das ſetzt Kunſtgärten voraus nach Art unſerer Orangerien, wo aber nicht, wie bei uns, Gewächſe einer heißeren Zone, ſondern einheimiſche Bäume und Stauden in Kaſten oder Körben gezogen worden wären, die ohne Pflege in dem mütterlichen Boden

*) Argenti biſores radiabant lumine valvae. *Ovid.*

weit beßer gediehen; oder man mußte für den Gebrauch weniger Stunden Oelwälder und Weinberge durch Ausgraben verwüſten. Mit ſolcher Gärtnerei hätte man dennoch den ſtolzen Wuchs der Lorbeern, das ſtämmige Alter der Oelbäume, umrankt von niemals geſchneitelten Reben, alles üppig und wild durch einander, kurz das undurchdringliche Laubgewebe des heiligen Haines nimmermehr erreicht.

Genelli gründet ſich auf eine Stelle in den Verwandlungen des Appuleius, *) wo ein pantomimiſches Ballet, das Urtheil des Paris, als auf dem Theater zu Korinth aufgeführt, beſchrieben wird. Die Decoration war wie natürlich der Berg Ida. Auf ſeinen bewaldeten und bebuſchten Höhen ſah man einige Ziegen graſen; Paris war ja ein Hirt. Auf dem vielquelligen Ida durfte ein Bach oder Bergſtrom nicht fehlen, der, in ein Felsbecken geſammelt, ſich dann weiter hinab ergoß. Nach vollendetem Tanze verſank die ganze Landſchaft unter die Bühne. Genelli nimmt dieß alles für körperlich ausgeführt: grüne Bäume und ſchmackhaftes Gras für die weidenden Ziegen; dergeſtalt, daß er ſogar auf einen Abzugskanal für das hinabſtrömende Waßer bedacht iſt: denn ſonſt wären freilich die Werkleute im Hypoſcenium mit einer Ueberſchwemmung bedroht geweſen. Ich kann die Körperlichkeit in der Beſchreibung des Sophiſten nicht finden: ich ſehe nichts als eine rhetoriſche Figur, daß das täuſchend Gemalte als wirklich geſchildert wird. Geſetzt aber, jene Auslegung ſei die richtige, ſo würde dieß noch keineswegs zu einem ſechs Jahrhunderte rückwärts überſpringenden Schluß auf die alte attiſche Bühne berechtigen. Ein üppiges Ballet, wobei es bloß auf das Ergötzen der Augen abgeſehen war,

*) Appul. Metamorphoseon Lib. X. ex rec. Oudend. p. 734. sqq.

mochte immerhin ſo bunt aufgeputzt werden, wie ein koſtbarer Tafel-Aufſatz oder eine Weihnachtsbeſcherung für Kinder. Auch bemerken wir, wiewohl auf einem Theater von griechiſcher Bauart, die Einwirkung des römiſchen Luxus. Von dem Gipfel des Ida wird Krokuswein hoch in die Luft geſpritzt, um die Zuſchauer zu erfriſchen. Hier zeigt ſich nun die Uebertreibung des Romanſchreibers: das weiße Fell der Ziegen ſoll davon gelb gefärbt worden ſein. Dazu wäre eine wahre Katarakte von Krokuswein nöthig geweſen, da doch die wohlriechende Flüßigkeit, im Fallen zerſtoben, nur wie ein leichter Thau herabkam.

Genelli nimmt an, der Berg Ida habe das ganze Proſcenium eingenommen: dieß konnte auch nicht anders ſein, wenn die gelinden oder ſteilen Abhänge mit dazwiſchen liegenden ebenen Plätzen und Thalgründen in Zimmerwerk ausgeführt waren. Dadurch wäre jedoch der Raum für die Tänzer allzu ſehr beſchränkt worden.

Endlich bietet ſich hier eine unüberwindliche Schwierigkeit dar: das bunte Gemälde verſinkt am Schluße des Schauſpiels: dieß konnte nicht durch ein paar Spalten im Boden der Bühne geſchehen. Mit der, von einem, nach allen Richtungen ausgedehnten, Gerüſte getragenen Laſt mußte das ganze Proſcenium zugleich verſinken: und was hätte dann die Lücke ausgefüllt? Mein Vorgänger beruft ſich auf den Prometheus; ich will der beſondern Erörterung nicht vorgreifen, hoffe jedoch deſſen ſceniſche Darſtellung ohne ſo weitläuftige Anſtalten zu erklären.

Vieles ließe ſich gegen Genellis Hypotheſe einwenden; auch von Seiten des guten Geſchmacks, dem ſchwerlich ein aus ſo heterogenen Beſtandtheilen zuſammengeſtücktes Werk zuſagen könnte. Doch wozu Gründe häufen, da der Beweis

der Unmöglichkeit zur Widerlegung hinreicht? Was mühsam herbeigeschleppt war, mußte eben so durch die Thüren des Scenengebäudes fortgeschafft werden, um einer neuen Anordnung der Scene, die ebenfalls körperlich und schwer zu handhaben war, Platz zu machen. Das Getümmel der Lastträger und der Werkmeister auf der Bühne hätte in der Mitte eines Schauspiels eine große Störung gemacht und die empfangenen Eindrücke zerstreut. Genelli sieht auch ein, daß solche Anstalten versteckt werden mußten, und läßt das Auläum hinaufziehn. Die Dauer der Unterbrechung wäre auch so dieselbe geblieben: ohne Zeitverlust konnte es nicht abgehn. Nun wißen wir aber ganz zuverläßig (Virgil. Georg. III, 21—25.), daß Verwandlungen der Scene vor den Augen der Zuschauer bewirkt wurden, und zwar vermöge eines leichten Organismus in wenigen Augenblicken. Hätten aber auch die dramatischen Dichter jede Ortsveränderung im Laufe desselben Stücks vermieden, was keineswegs der Fall war, so mußte doch für jedes folgende eine neue Scene dargestellt werden. Die Länge der Komödien sowohl als der Tragödien wechselt von eilfhundert bis zu achtzehnhundert Versen. Da der gemeßenen Recitation noch beträchtlich viel Gesang eingemischt war, so dürfen wir die mittlere Dauer der Aufführung nicht auf weniger als drittehalb Stunden schätzen. Vier Schauspiele wurden an Einem Tage aufgeführt: das große Fest fiel ungefähr in die Zeit der Nachtgleiche: folglich blieb für die Erholung der Zuschauer und die neue scenische Einrichtung jedesmal nur eine halbe Stunde übrig, die zu jenen schwerfälligen Verrichtungen nicht ausreicht hätte.

Die irrigen Folgerungen, die bei einem solchen Verhältnisse nicht ausbleiben konnten, namentlich die Behauptung, die Ausgänge auf die niedere und mittlere Terrasse, auf die Höhe

mat und die Fremde, ſei nicht zur Rechten und Linken der Schauſpieler angebracht geweſen, ſondern vermittelſt eines von dem Maler angenommenen Horizontes hinter ihren Rücken und über ihr Haupt zurückgeworfen worden: dieſe und andere Folgerungen werden wir durch die ausdrücklichen Angaben der Dichter über die ſichtbare Umgebung der Handlung zur Genüge beſeitigt finden.

---

## 9.

## Scenographie.

Man weiß, oder vielmehr man erinnert ſich noch allenfalls, ja es wäre nicht viel daran verloren, wenn man es ganz vergeßen hätte, wie viel darüber geſtritten worden iſt, ob die Alten die Perſpective gekannt haben, oder nicht. Die Verneinung iſt, genau genommen, widerſinnig: denn ohne Kenntniß von den Grundlagen der Linear-Perſpective, und dem allgemeinen Geſetz der Beleuchtung fällt es unmöglich, ſelbſt die einfachſten von ebenen oder krummen Flächen umſchloßenen Körperformen richtig zu zeichnen, und Licht und Schatten innerhalb der Umriſſe gehörig zu vertheilen. Folglich fiele ſomit alle Malerei weg. Gleichwohl iſt jene Verneinung ſogar von berühmten Männern ſehr zuverſichtlich vorgebracht worden. Namentlich von Leſſing im Laokon (1766), und ein paar Jahre ſpäter in den antiquariſchen Briefen. Nachdem er dort höchſt übereilt abgeurtheilt atte, ſetzt er hier von neuem an; zweimal ſpielt er ſeine böen Trumpfe aus: nämlich die Beſchreibung des Pauſanias on den Malereien des Polygnotus in der Leſche zu Delphi, nd die Incorrectheiten der herculaniſchen Wandge-

mälde. Im Laokoon (S. 274.) sagt Lessing: „Die zwei großen „Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pau„sanias eine so umständliche Beschreibung hinterlaßen hat, „waren offenbar ohne alle Perspective. Dieser Theil der „Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen.“ Ferner (S. 277.) „Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus „war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig „in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hintereinan„der zu stehen scheinen sollten, übereinander zu stehen schie„nen.“ — Hierdurch wird nichts weiter ausgesagt, als daß Polygnotus einen hohen Horizont angenommen habe. Ein hoher Horizont ist aber an sich kein Verstoß gegen die Perspective: dem Künstler steht die Wahl frei; wiewohl wir zugeben mögen, daß die Annahme eines hohen Horizontes für die Maler des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts zuweilen ein Nothbehelf gewesen ist, um Schwierigkeiten zu umgehen, die zu überwinden sie sich nicht getraueten. Die Behauptung würde auch dann nicht zuverläßig sein, wenn Alles von unten bis dicht an die Decke des Säulengangs Ein zusammenhängendes Gemälde gewesen wäre. Denn wenn der Vorgrund in der Ebene liegt, dahinter aber eine Anhöhe emporsteigt, so müßen allerdings auch bei einem niedrigen Horizont die entfernten Figuren über den Köpfen der vorderen erscheinen. Und wie soll denn die Grundfläche, d. h. der Boden, worauf die Figuren gestellt sind, an einer senkrecht stehenden Wand oder Tafel horizontal sein? Auch wenn die Grundfläche eine vollkommen wagerechte Ebne vorstellt, z. B. den marmornen Fußboden eines Tempels oder den getäfelten eines Sales, muß sie bis zu dem Horizont hinaufgeführt werden: es sei denn, daß der Horizont mit dem untersten Rande des Bildes zusammenfiele, was zwar

thunlich, aber geſchmacklos iſt. Die obigen Worte verrathen zur Genüge die gränzenloſe Verworrenheit der Begriffe, worin Leſſing damals befangen war. In den antiquariſchen Briefen ſuchte er einzulenken, und jenem ungeſchlachten Satze einen leidlicheren Sinn unterzulegen; aber das ſtarre Gänzlich ließ ſich nicht wegräumen. Mittlerweile hatte er auch, um auf den Kampf mit ſeinem Gegner Klotz beßer gerüſtet zu ſein, in Lehrbüchern der Perſpective geblättert, an klarer Einſicht jedoch wenig gewonnen. Er iſt immer noch ein Blinder, der andern Blinden den Staar ſtechen will.

Seitdem Goethe ſo einſichtsvoll über jenes große Werk geſprochen, und eine durch geſchickte Künſtler verſuchte, in mancher Beziehung ſehr lobenswerthe Reſtauration aus der Idee hervorgerufen; ſeitdem Letronne in ſeiner vortrefflichen Schrift über die Wandmalerei der Griechen darauf zurückgekommen iſt: ſcheint es faſt überflüßig, noch irgend eine Bemerkung über die Ungültigkeit des erſten Beweisgrundes nachzutragen. Jetzt weiß jeder, der die alte Kunſtgeſchichte nur eben mit den Lippen berührt hat, daß Polygnotus einer der früheſten Verbeßerer der Malerei war, die mehr als ein Jahrhundert nach ihm, im Zeitalter Alexanders des Großen, alſo weit ſpäter als die Bildnerei, unter den Griechen zur höchſten Vollendung gedieh. Sowohl in Bezug auf die Stufe der Kunſt, als auf die Form des Gebäudes möchten jene Bilderreihen in der Leſche mit den Malereien am Campo santo in Piſa ſich nicht unſchicklich vergleichen laßen. Was würde man von der Logik eines vermeinten Kunſtkenners ſagen, der nichts andres als die letztgenannten geſehen hätte, und nun daraus folgerte, die Vollkommenheiten, die er hier vermißte, müßten auch den Werken der Meiſter des ſechszehnten Jahrhunderts mangeln?

Die herculanischen Kunstschätze sind seit Lessings Zeit durch Ausgrabungen in den verschütteten Städten vielfach bereichert worden; und die erweiterte Vergleichung setzt uns in den Stand, ein allgemeines Urtheil zu fällen. Diese Wandgemälde rühren aus einem Zeitalter her, wo die Kunst die Hervorbringungen des schöpferischen Genius, wie eine reiche Erbschaft, bequem benutzt, mit ihrem Widerscheine glänzt, aber auch leicht in eine oberflächliche Manier auszuarten pflegt. Die Maler, mehr in Werkstätten geübt, als in Kunstschulen wißenschaftlich unterrichtet, hatten ihre Einbildungskraft durch den Anblick unzähliger Werke verschiedenen Ranges, doch sämmtlich noch aus einer guten Zeit, mit den anmuthigsten Bildern der Mythologie bevölkert, die ihr Pinsel wie ein ergiebiges Füllhorn ausschüttet. Allein sie malten aus dem Stegreif: daß sie keine Cartone gezeichnet, keine gründlichen Studien zu den einzelnen Gemälden gemacht, das lebende Modell nicht zu Rathe gezogen haben, erkennt man gar bald. Jugendliche Schönheit, sittsam nackt oder lüstern bekleidet, war ihr Lieblingsgegenstand, das Uebrige Nebensache, so sehr, daß sie nicht nur schwebende Figuren, sondern auch tanzende und springende Gruppen ohne alle Unterlage auf einem einfärbigen Hintergrunde hervorgehoben haben.

Die zur Bezeichnung des Schauplatzes der Handlung unentbehrlichen Umgebungen, ein Stück äußerer oder innerer Architektur, Baumgruppen, Felsenpartien, eine Aussicht auf das Meer, sind leicht hingeworfen. Mit der Richtung der meßbaren Linien, woran jeder Fehler sogleich in die Augen fällt, haben diese Maler sich nicht sonderlich den Kopf zerbrochen, wohl gar, des Effectes wegen, die Regel absichtlich verletzt. Ihnen hieraus ein Verbrechen zu machen, wo uns so viel Gefälliges, ja Bezauberndes dargeboten wird, ist eine

wahre Pedanterei. Vielmehr muß es in Erſtaunen ſetzen, daß eine untergeordnete Klaſſe von Kunſtgenoßen, Zimmerverzierer in den Privathäuſern mäßiger Landſtädte, ſo viel künſtleriſchen Sinn und einen ſo edlen Geſchmack erwerben konnte.

Ein einziges unter den bisher ausgegrabenen Werken, die Alexander-Schlacht, in Moſaik zu Pompeji, dürfen wir mit Fug und Recht als eigentliche Copie eines berühmten Originals anſprechen, ja wir können mit ziemlicher Gewißheit deſſen Urheber Philoxenus, einen Schüler des Nikomachus nennen *). Hier finden wir uns in eine unendlich höhere Region der Kunſt verſetzt. Welche Kühnheit der Gruppierung in dem Schlachtgewühl! welche Tiefe der individuellen und nationalen Charakteriſtik! welche Gewalt im Ausdrucke der Leidenſchaften! Vor dieſem erhabenen Meiſterwerke möge, wer die Malerei der Griechen auf's Gerathewohl herabgewürdigt hat, dem helleniſchen Genius knieend Abbitte thun.

Unter einſichtsvollen Kennern der Kunſtgeſchichte des klaſſiſchen Alterthums können abweichende Meinungen nur

*) Plin. H. N. Lib. XXXV, c. 36; 45. Discipulos habuit (Nicomachus) Aristidem fratrem, et Aristoclem filium, et *Philoxenum* Eretrium, cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit *Alexandri proelium cum Dario*. Hr. Letronne hat, ohne Zweifel durch einen Gedächtnißfehler, ſtatt des Philoxenus den Ariſtocles genannt, Lettres sur la peinture historique murale, p. 152. Wenn unſere Annahme von dem Original der Moſaik richtig iſt, ſo wird dadurch die Behauptung des geſchmackvollen Antiquars, die auf Holz gemalten Bilder der Alten ſeien nur von geringem Umfange geweſen, auf einmal beſeitigt. Das Original konnte nach der Eroberung von Macedonien weggeführt worden ſein; es zierte vielleicht den Landſitz eines vornehmen Römers in Unteritalien, wo es dann der Moſaik-Arbeiter für ſeine Copie in der Nähe gehabt hätte.

über die Frage hervortreten, wie weit die Alten zu verſchiedenen Zeiten es in der Perſpective gebracht haben. Hierbei muß man wiederum die künſtleriſche Ausübung von der Theorie ſorgfältig unterſcheiden. Denn es könnte leicht ſein, daß jene dieſer vorangeeilt wäre. Die Malerei iſt, nach dem allgemeinſten Begriffe, die Kunſt, die Erſcheinung körperlicher oder überhaupt ſichtbarer Gegenſtände auf eine Fläche zu übertragen, und ihr durch die Nachahmung Dauer zu verleihen. Die Perſpective ſoll das dabei zu beobachtende Verfahren aus den Geſetzen des Sehens ableiten. Die Anlage zum Maler hingegen beſteht in der Fähigkeit, ſich des optiſchen Scheines bewußt zu werden, ihn in der Erinnerung feſtzuhalten, ja ihn aus der Einbildungskraft für nicht gegenwärtige oder bloß erdichtete Dinge hervorzurufen. Die Theorie vermag nur die Nothwendigkeit deſſen zu erweiſen, was ſchon in der unmittelbaren Wahrnehmung des geübten Sinnes liegt. Der Maler kann alſo gar wohl das Richtige treffen, ohne die Methode zu kennen, die ihn vor Abirrungen ſichern ſoll. Was ein ſcharfer und geübter Sinn auf den erſten Blick entſcheidet, das kann der Lehrer der Perſpective erſt durch den weitläuftigen Umweg geometriſcher Demonſtrationen wiederfinden. Ich lege hierauf einigen Nachdruck, weil Sulzer, der zwar kein ſcharfſinniger Kritiker, aber doch kein gedankenloſer Nachſprecher war, Leſſingen bedingter Weiſe beitritt. „Daß die Alten," ſagt er, „es in der Wißenſchaft „der Linear-Perſpective eben nicht weit gebracht haben, ſieht „man aus der ſchwachen Perſpective des ſonſt wahrhaftig „großen Euklides deutlich genug" *). Mit dieſer Schwäche

*) Allgemeine Theorie der ſchönen Künſte. Art. Perſpective am Schluß.

mag es ſeine Richtigkeit haben: allein ich läugne aus obigen Gründen die Gültigkeit der Folgerung.

Ferner bleibt zu erwägen, ob nicht die Alten gewiſſe Aufgaben, die von den Neueren ſchon im ſechszehnten Jahrhundert gelöſt worden ſind, abſichtlich bei Seite geſtellt haben, weil ſie den Werth eines Kunſtwerkes nicht nach der überwundenen Schwierigkeit, ſondern nach dem gefälligen Eindrucke ſchätzten? Perſpectiviſche Deckengemälde, wo die Ausſicht nach oben geöffnet wird, haben ſie gewiß nicht gehabt, und ſchwerlich hätten ſie gemalte Kuppeln, wie die des Correggio in Parma, gebilligt.

Das wird von vorn herein zugeſtanden, daß die hiſtoriſche Malerei der Griechen, bevor ſie ihre ſelbſtändige Vollendung erreichte, dem Basrelief Schritt vor Schritt nachgefolgt iſt. Wie dieſe Art der Bildnerei, ließ ſie die Umgebungen der lebenden Geſtalten ganz weg, oder deutete ſie nur flüchtig an, zog die Profilſtellung und den Vordergrund vor, vermied die zurückfliehenden Gruppen und wußte nichts von Fernen. Bei den Neueren fand das Gegentheil ſtatt: die Bildnerei griff in das Gebiet der Malerei hinüber, ſie ließ ſich von ihr auf eine Irrbahn verleiten. So kamen Basreliefs zum Vorſchein, wo ganze Schichten von Köpfen ſich über einander aufthürmen, und der obere Raum mit architektoniſchen Linien in allen möglichen Richtungen, oder mit Landſchaft angefüllt iſt; wobei es dann auch an gemeißelten oder in Erz gegoßenen Wolken nicht zu fehlen pflegt. So blieb es von den bewunderten Pforten des Ghiberti an bis zum Algardi, ja noch viel ſpäter, bis durch das Studium der Antike richtigere Begriffe von den Gränzen der beiden Künſte verbreitet wurden.

Als nun in Athen durch die Anforderungen der dra-

matischen Dichtung die Scenographie hervorgerufen ward, mußte die Malerei eine der früheren ganz entgegengesetzte Richtung nehmen. Was bisher ihr einziges Augenmerk gewesen war, die Aufstellung lebender Gestalten, fiel ganz weg, weil die Schauspieler erst die Bühne bevölkern sollten die Umgebung, architektonische oder landschaftliche, ward zur Hauptsache. Zum Glück war die allgemeinste und wichtigste Aufgabe ziemlich leicht: der Maler durfte nur bei dem Baumeister in die Schule gehen. In zweiundzwanzig Tragödien unter zweiunddreißig der Nachwelt aufbewahrten, bewegt sich die Handlung vor einem Pallast oder in einem Tempel. Gleich nach den persischen Kriegen nahm die Baukunst in Griechenland einen hohen Aufschwung. Im stolzen Gefühl der errungenen Freiheit, durch die Kriegsbeute an Sklaven und andern Gütern bereichert, wollten die Hellenen ihre Wohnsitze mit dauerhaften Denkmälern ausgeschmückt sehen. Karthagische Kriegsgefangene waren die Werkleute der herrlichen Tempel von Agrigent. Die Krone Athens, der Parthenon und die Propyläen, wurden während der Blüthezeit der dramatischen Kunst errichtet. Es ist nicht denkbar, daß so vollendete Gebäude, deren Schönheit in der harmonischen Gliederung besteht, ohne geometrische Aufrisse, Orthographien ausgeführt worden wären. Vermöge der Einrichtung der Bühne konnte der Scenograph, ja er mußte eine solche Ansicht der Tempel und Palläste geben, wobei die perspectivische Abbildung sich der geometrischen am meisten nähert *.

---

* [illegible]

Die vornehmſten Zuſchauerſitze, an der Mitte des innern Halbkreiſes, lagen ohngefähr in der Entfernung von der Decoration, wohin man zurücktreten muß, um die ausgedehnte Fronte eines gegenüberliegenden Gebäudes in Einen Ueberblick zuſammenzufaßen. Auf dieſe Stelle bezog der Scenograph ſeinen Geſichtspunkt und ſeinen Horizont, den er niedrig, in der Höhe einer menſchlichen Statur, annahm. Der gemalte Pallaſt oder Tempel mit ſeinen Nebengebäuden lief dem Durchmeßer des Halbkreiſes vorn an der Orcheſtra parallel. Die kürzeſte Linie, von dem Geſichtspunkte dahin gezogen, macht mit der Fronte einen rechten Winkel; der Augenpunkt fiel alſo auf das Obertheil der Mittelthüre.

Wenn nun das gemalte Hauptgebäude und die Nebengebäude ſich dicht aneinander ſchloßen, wie aus vielen Zügen erhellet, daß dieß wirklich der Fall war; oder wenn die

---

heißt nach dem wahren Verhältniſſe der Maße, ohne Rückſicht auf die Erſcheinung. Futuri operis, ſagt Vitruvius bedeutſam, weil der geometriſche Aufriß vor der Ausführung des Baues entworfen werden muß. Scenographia iſt ihm jede perſpectiviſche Zeichnung, ſie möge nun für die Bühne beſtimmt ſein, oder nicht. Scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus. Eine perſpectiviſche Zeichnung kann nur vermittelſt der Beleuchtung ihre volle Wirkung thun; deswegen ſagt er adumbratio. Sie kann zugleich die Fronte und das Profil eines viereckigen Gebäudes zeigen, aber nur in einer ſchrägen Stellung, folglich mehr oder weniger verkürzt. Circini centrum iſt der Augenpunkt; der Begriff des Horizontes iſt übergangen. Vitruvius hat bei dem zweiten Satze offenbar eine andre Aufgabe im Sinne gehabt, als bei dem erſten: nämlich eine der Fronte gerade gegenüber entworfene perſpectiviſche Zeichnung. Denn im Bilde laufen nur ſolche Parallel-Linien der Wirklichkeit, in Gedanken fortgeſetzt, in dem Augenpunkt zuſammen, welche in der Grundebene liegen und die Grundlinie in rechten Winkeln durchſchneiden.

Zwischenräume durch Einfaßungsmauern gedeckt wurden, so erschien nichts als die Fronte, und es war keine Gelegenheit da, die rückwärts liegenden Theile, die Flanken, in ihrer Verkürzung darzustellen. Jeder kann sich dieß durch die Betrachtung wirklicher, weit ausgedehnter Gebäude anschaulich machen. Ich wähle z. B. die Tuilerien vom Carrousel-Platze her, in gehöriger Entfernung, der Mitte gerade gegenüber, angeschaut. Dieser Pallast läßt sich, zwar nicht in Bezug auf den fehlerhaften Geschmack, wohl aber wegen der Ausdehnung in die Länge, wegen der symmetrischen Gliederung der scharf abgegränzten Theile, und wegen der Hervorhebung der Mitte und der beiden Enden durch einen höheren Bau, mit der Hauptdecoration einer attischen Tragödie einigermaßen vergleichen.

Der Scenograph konnte eben so wenig, als der Architekt, eine Zeichnung in verjüngtem Maßstabe entbehren, ehe er an die Ausführung gieng, um den bestimmten Raum, den sein Gemälde ausfüllen sollte, gehörig zu vertheilen. Dieß Gemälde konnte er in der beabsichtigten Größe nicht auf eine untheilbare Fläche auftragen, wie bei Wandmalereien: er brauchte dazu Streifen von Leinwand oder Bretter, die sich nachher an einander fügen sollten, deren Zahl also auf seinem Entwurfe durch senkrechte Linien bezeichnet sein mußte. In Einem Stücke hatte er aber einen großen Vortheil vor dem Baumeister voraus. An einem geometrischen Aufriß läßt sich nicht immer mit Sicherheit beurtheilen, wie das Gebäude, im Großen verwirklicht, an dem bestimmten Platze sich ausnehmen wird. Ist man aber mit der mühsamen Ausführung in Stein einmal vorangeschritten, dann ist es zu spät, um die nun erst entdeckten Fehler zu verbeßern. Der Scenograph hingegen, bei seiner flüchtigen Arbeit, brauchte hierzu nur einen

naßen Schwamm. Eine feine Ausführlichkeit wäre für die entfernten Zuschauer verloren gewesen: er bedurfte breite und derbe Pinselstriche und schroffe Uebergänge der Tinten. Für die Täuschung war eine kräftige und durch das Ganze hindurchgehende Beleuchtung die Hauptsache. An Schließung des Lichtes war nicht zu denken: unsere Maler bewirken diese durch Schattenpartieen, die sie willkürlich in den Vorgrund setzen; der Scenograph aber hatte keinen Vorgrund, da die Architektur in gerader Linie fortlief. Auch bei andern malerischen Darstellungen fällt die Forderung, das Licht zu schließen, in gleichem Grade mit dem größeren Umfange des Bildes weg. Der Scenograph, der sein Werk im Freien ausstellte, konnte keine Rücksicht auf die während der Aufführung mehrerer Schauspiele wechselnden Tageszeiten nehmen. Wenn er das Licht seitwärts einfallen ließ, jedoch etwas von oben her und mit einer geringen Neigung gegen die Hauptlinie, so behielt er hinreichende Massen von Schatten, um den Schein der Rundung an gewissen Theilen, z. B. an den Säulen, zu bewirken; dieß hatte zugleich den Vortheil, daß die Schlagschatten der vorragenden oder gänzlich freistehenden Glieder auf die Wandfläche zurückgeworfen wurden. Vitruvius sagt in einem Abschnitte, wo er von den optischen Täuschungen handelt: „So scheinen an den gemalten Scenen die „Abstände der Säulen, die Vorsprünge der Kragsteine und „Karnieße, die Gestalten der Bildsäulen hervorzuragen, wie„wohl alles unbezweifelt eine nach der Richtschnur gemeßene „ebene Tafel ist“ *).

*) Quemadmodum etiam in scenis pictis videntur columnarum proiecturae, mutulorum ecphorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana. (L. VI, cap. 2.) Man

Die Decorationen, welche die Bühne auf drei Seiten einfaßten, fielen dem Zuschauer auf einmal in die Augen, und sollten zusammen Ein Ganzes bilden. Es durfte also nichts Widersprechendes darin vorkommen. Wenn nun die oben beschriebene Beleuchtung auch auf die beiden Seitendecorationen angewandt ward, so mußte sie, vermöge deren verschiedener Aufstellung, eine andere Wirkung hervorbringen. Die eine trat in ein volleres Licht, die andere wich in den Schatten zurück. Dieser Gegensatz wurde durch die Hauptdecoration vermittelt; und da die Nebenbilder mehr oder weniger entfernte Gegenstände vorstellten, so waren hier ohnehin gedämpftere Farbentöne erforderlich. Der Maler brauchte nicht zu einem hohen Horizont seine Zuflucht zu nehmen, um die vorgeschriebene Höhe genugsam auszufüllen. Rechts ward in den Tragödien gewöhnlich die Stadt abgebildet, wo das Königsgeschlecht seinen Sitz hatte. Am häufigsten kommen Thebe, Argos, Athen, Korinth vor; und diese Städte, in der Ebene oder am Abhange liegend, schloßen sich an eine Felsenburg an, die gleichsam ihre Krone war. Links war das Gemälde landschaftlicher Art, ein Gebirge, das Meer, ein Fluß, oder sonst etwas dergleichen *). Beide Bilder konnten ihren Vorgrund haben, hinter welchem sich dann eine weitere Aussicht öffnete. Bei der Abbildung der Stadt war allerdings Kenntniß der Linear-Perspective anwendbar: Mauern und Thürme, Thore, Tempel und andere Gebäude

könnte diese merkwürdige Stelle auch gegen Genellis Hypothese von der Körperlichkeit der scenischen Architektur verwenden, wenn sie nicht durch die früher angeführten Beweise schon genugsam widerlegt wäre.

*) Poll. Onomast. Lib. IV, c. XIX. §. 181. *Κατεβάλλετο δὲ (τὰ καταβλήματα) ἐπὶ τὰς περιάκτους ὄρος δεικνύντα, ἢ θάλατταν, ἢ ποταμὸν, ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.*

mußten durch die Entfernung verkleinert und vermöge schräger Stellungen in einer Verkürzung erscheinen. Für die täuschende Darstellung einer Landschaft kam es mehr auf Beobachtung der Luftperspective an. Der Maler konnte hier sein Bild so reich und mannichfaltig ausstatten, wie es ihm beliebte, z. B. hinter Bäumen oder Gebüsch bewaldete Hügel, in der Ferne noch höhere Gebirge oder Felskuppen anbringen, ohne von dem niedrigen Horizont abzuweichen. Nur in dem Falle, daß ihm aufgegeben war, das Meer und nichts als das Meer darzustellen, konnte ein Mißverhältniß entstehn. Denn da der Horizont mit der Gränze zusammenfällt, wo Luft und Waßer sich zu berühren scheinen, so hätten die Wellen nur einen schmalen Streif am unteren Rande des beträchtlich hohen Bildes angefüllt, und ein großer leerer Raum wäre für den heitern oder bewölkten Himmel übrig geblieben. Auch sehen wir, daß die herculanischen Maler, wo sie einen freien Anblick auf das uferlose Meer öffnen mußten, zuweilen einen hohen Horizont gewählt haben; sogar im Widerspruche mit sich selbst, wenn nämlich die Gruppe im Vordergrunde aus dem gewöhnlichen niedrigen Gesichtspunkte genommen war *). Geübten Betrachtern kann der Fehler nicht entgehen; andern fällt er vielleicht nicht störend auf, weil man in der Natur zum Anblick des Meeres den Begriff der Unermeßlichkeit mitbringt, und daher leicht eine ausgedehntere Fläche zu sehen glaubt, als man wirklich siehet.

*) So ist in zwei schönen Darstellungen der auf Naxos verlaßenen Ariadne, und bei der Gruppe von Phrixus und Helle die Wellengränze nahe an den oberen Rand des Bildes gerückt. (Mus. Borbon. Vol. VIII, Tav. 4. Vol. XI, Tav. 34. Vol. VI, T. 19.) Meistentheils haben jedoch die Maler die Aussichten auf das Meer aus dem richtigen Standpunkte gefaßt.

Indessen konnte der Maler auch da, wo eine unbewohnte Küste geschildert werden sollte, wie im Prometheus und Philoktetes, oder wie es in der verlornen Andromeda des Euripides der Fall war, zu Felsenpartieen als einem Theil des Ufers oder eines Vorgebirges seine Zuflucht nehmen. Mit Seehäfen, die Pollux ausdrücklich unter den Gegenständen der Nebenbilder nennt, hatte es noch weniger Schwierigkeit. Wodurch hätte ein Hafen beßer kenntlich gemacht werden können, als durch die vor Anker liegenden oder in der Nähe segelnden Schiffe? Und diese ragten ja auch bei einem niedrigen Horizonte über die Waßergränze hinauf.

Pollux bedient sich bei der Vertheilung der Decoration der Ausdrücke rechts und links. Diese sind aber, an sich und ohne eine nähere Bestimmung, die er nicht giebt, zweideutig: sie können entweder auf die Zuschauer oder die ihnen entgegentretenden Schauspieler bezogen werden. Die eine oder die andere Annahme wäre auch ziemlich gleichgültig, da der Gegensatz der Nebenbilder doch derselbe bleibt, wenn nur die Unterscheidung folgerecht durchgeführt ist. Dieß scheint aber in dem vorliegenden Text des Pollux, vermuthlich durch Schuld der Abschreiber, nicht beobachtet zu sein; ich schließe aus dem Zusammenhange, daß die beiden Wörter ein paarmal ihre Stelle vertauscht haben. Ich nehme die Beziehung auf die Zuschauer als die natürlichste an. Nun heißt es: „Wenn die Periakten sich herumdrehen, so verändern die an „der rechten Seite den Ort, beide zusammen aber verwandeln „die Gegend.“ Hierbei ist kein Mißverständniß möglich. Der Glossograph sagt nicht gerade, daß die Verwandlung der Scene nur theilweise vollbracht worden sei; ich sehe aber nicht ein, warum dieß nicht in gewissen Fällen hätte geschehen dürfen, wenn nämlich die Periakten der linken Seite

nur eine unbestimmte Landschaft, z. B. Wald und Hügel, zeigten. Die gewöhnlichste Beschaffenheit des tragischen Schauplatzes war ein königlicher Pallast in der Mitte zwischen der Stadt, wozu er gehörte, und einer Aussicht in die Ferne. So war in dem ersten Oedipus der Pallast der Labdakiden die Hauptdecoration, an der einen Seite sah man die Stadt Thebe mit der Kadmea, an der andern das Gebirge Kithäron. Nach der eben erwähnten Angabe lag demnach die Stadt den Zuschauern rechts. Da nun der Chor am häufigsten seine Heimat in der Stadt hatte, so rückte er dann von eben daher in die Orchestra ein.

Es ist auffallend, daß Pollux hier, wo er von der tragischen Scene handelt, zweimal einen Hafen unter den abgebildeten Gegenständen erwähnt. In den vorhandenen Tragödien finden sich hiervon keine sichern Beispiele; was uns nicht wundern darf: denn von den drei vornehmsten Schauplätzen tragischer Handlungen, Thebe, Argos und Athen, hatte die erste Stadt gar keinen Hafen, und den beiden andern lagen ihre Hafenplätze in beträchtlicher Entfernung. Wenn also der Glossograph eine von diesen im Sinne hatte, so konnte er unmöglich den Hafen und die Stadt in Ein Bild zusammenwerfen. Die Ankunft eines Schauspielers aus der Stadt oder vom Hafen her mußte ja in gerade entgegengesetzter Richtung stattfinden *).

*) Man vergönne mir den Versuch, durch einige berichtigte Lesearten den Pollux mit sich selbst in Uebereinstimmung zu bringen. Ich lege die ganze Stelle (Lib. IV, c. XIX. §. 126. 127.) nach dem angenommenen Texte vor, und setze meine Vorschläge in Klammern. Den zunächst vorhergehenden Satz habe ich schon im siebenten Abschnitt übersetzt. Nun folgt: ἡ μὲν δεξιὰ, τὰ ἔξω (ἐκ) πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἀριστερὰ, τὰ ἔκ (ἔξω) πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ

Die Scenenbilder wurden entweder auf Holztafeln oder auf Leinwand gemalt. (Pollux, Onomast. §. 131.) Frei hängende

---

λιμένος. Der Sprachgebrauch des Verfaßers, die sämmtlichen Periakten an einer Seite durch den Singular zu bezeichnen, ist uns schon bekannt. (Vgl. S. 288.) Durch die Umstellung zweier einander ähnlichen Partikeln ist nun Alles mit dem Folgenden in Uebereinstimmung gebracht. — „Die Periakten-Reihe zur Rechten zeigt „die Gegenstände von der Stadt her; die zur Linken die Gegen„stände außerhalb der Stadt und vorzüglich vom Hafen her.“ — Hierauf folgt ein Satz: καὶ θεούςτε — — — ἀδυνατεῖ, der sich offenbar ungehörig hierher verirrt hat, weswegen ich ihn übergehe. Εἰ δὲ ἐπιστρέφοιεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον· ἀμφότεραι δὲ χώραν ὑπαλλάττουσι. Dieser schon oben erklärte Satz ist die Grundlage meiner Beweisführung. — Τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν, ἢ ἐκ λιμένος, ἢ ἐκ πόλεως ἄγει. — Hier wird nun alles eben Gesonderte und einander Entgegengesetzte verwirrt zusammen geschüttet. Die Lesart ist verfälscht, Ein Wort versetzt, und zwei Wörter sind ausgefallen. Es muß heißen: Τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν ἀριστερὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος, ἡ δὲ δεξιὰ ἐκ πόλεως ἄγει. — „Von den beiden Seiten„Eingängen (an der Orchestra) führt der zur Linken von der Land„schaft oder dem Hafen, der zur Rechten aber von der Stadt her.“ — Οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι, κατὰ τὴν ἑτέραν (καθ' ἑκατέραν) εἰσίασιν· εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι. „Die anderswoher „zu Fuß Ankommenden aber treten durch einen von beiden Ein„gängen auf; und wenn sie in der Orchestra angelangt sind, steigen „sie vermittelst der Treppen auf die Bühne.“ — Wer die angenommene Lesart behaupten will, muß den Ausdruck ‚anderswoher (ἀλλαχόθεν)‘ bloß auf das zunächst vorhergehende ‚aus der Stadt‘ beziehen. Aber dann wäre die Angabe ausgemacht irrig. Denn einzelne Schauspieler eben so wohl wie der Chor treten gleichermaßen an der rechten und an der linken Seite der Orchestra ein. Der Schauspieler braucht aber nicht gerade aus der Stadt oder aus der Landschaft, die auf den Nebenbildern gemalt sind, herzukommen.

Draperien waren bei der ganzen Einrichtung der Decoration nicht anwendbar. Die Leinwandstreifen mußten also über Blindrahmen gespannt werden. Pollux scheint sie besonders der Bekleidung der Periakten zuzueignen, deren hölzernes Gerüst schon drei Blindrahmen darbot, woran die bemalte Leinwand nur an den vier Ecken befestigt zu werden brauchte. Für die Hauptdecorationen waren aber Holztafeln angemeßener, besonders wegen der Verwandlungen.

Es wird nirgends gemeldet, daß das Gemälde die Fronte des Scenengebäudes ganz bis oben verdeckt habe; und wir dürfen die gewaltige Masse von Material und die weitläuftige Arbeit nicht ohne Noth durch unsre Voraussetzungen vermehren. Jene Fronte erhob sich an dem großen Theater wenigstens 80 Fuß hoch über die Bühne, und nach meiner Berechnung blieb bei den höchsten Gebäuden, den Tempeln, mit 50 Fuß noch Raum genug für die umgebende Luft über dem Giebel übrig. Wenn aber das Mittelbild landschaftlicher Art war, wie im Philoktetes und im Oedipus auf Kolonos, so konnte der Scenograph die Höhe seines Gemäldes beliebig noch mehr beschränken. Dieses mußte eine regel-

---

Die Richtung seines Ganges bedeutet nur im Allgemeinen die Ankunft aus der Fremde oder aus der Heimat. Ein Beispiel wird meine Berichtigung und Uebersetzung des Textes rechtfertigen. Im ersten Oedipus, wie ich oben bemerkt habe, zeigte die Decoration zur Rechten die Stadt Thebe, die zur Linken das Gebirge Kithäron. Von dieser Seite tritt Kreon unten auf, (V. 78—90.) von Delphi, also anderswoher, zurückkommend. Nachher tritt Tiresias von der entgegengesetzten Seite ebenfalls an der Orchestra auf (V. 297—9.); er kommt jedoch nicht aus der Stadt, sondern aus der Umgegend: als ein Deuter des Vogelfluges brauchte er eine Wohnung im offenen Felde und den freien Ausblick nach allen Himmelsgegenden.

mäßige Figur haben: es war demnach oben durch eine wagerechte Linie, vermuthlich mit einer Randverzierung, abgeſchnitten. Daß die Zuſchauer darüber hinaus einen Theil des wirklichen Scenengebäudes erblickten, konnte nicht ſtörend auffallen. Wenn ein Gemälde ſinnlich täuſchen ſoll, nämlich ſo, daß der Beſchauer an die körperliche Gegenwart der dargeſtellten Dinge glaube, ſo muß man es, wie im Diorama, durch eine fenſterähnliche Oeffnung ſehen, die deſſen Gränzen verbirgt. Aber dieſe ohnehin mit einem ächt künſtleriſchen Streben nicht wohl vereinbare Wirkung ſtand in dem offnen griechiſchen Theater nicht zu erreichen. Die architektoniſche Umgebung fiel überall in die Augen, und vertrat bei der Decoration die Stelle eines Rahmens.

Daß die Griechen auf eine Mauerbekleidung aus Kalk oder Gyps ſehr dauerhaft zu malen verſtanden, beweiſt die Beſchreibung des Pauſanias von den Gemälden in Delphi, die ſchon ſechs Jahrhunderte geſtanden hatten; und die Wandmalereien der verſchütteten Städte lehren es uns alle Tage. Auch ein Apelles, ein Parrhaſius haben für die Unvergänglichkeit ihrer Farben auf geglätteten Holztafeln geſorgt. Der Scenograph hingegen malte auf roh behobelte Bretter von gemeinem Holz oder auf grobe Leinwand; er mußte flüchtig arbeiten: ſonſt wäre er nie damit fertig geworden, eine Fläche von 10,000 Quadratfuß oder mehr aus ſeinen vollen Farbencimern zu überpinſeln. Auf Dauerhaftigkeit konnte er alſo wenig Anſpruch machen. Indeſſen iſt es doch nicht glaublich, daß durch den Gebrauch einiger Stunden die Farben verblichen und die Umriſſe erloſchen wären. Wir ſehen, daß der gewöhnliche Königspallaſt mit ſeinen drei Thüren auf die ſichtbare Handlung vieler Tragödien gleichermaßen paßt. Warum hätte man alſo eine ſchon fertige Hauptdecoration

nicht wiederholt aufstellen sollen? Wenn man für die glänzende Ausstattung eines neuen Stücks Aufwand machen wollte, so wurde er ersprießlicher auf andre Dinge, z. B. auf die Pracht der Kleidungen, verwandt. Die Städte des Nebenbildes zur Rechten kamen ebenfalls wieder; die Landschaften zur Linken waren noch unbestimmter, und man wird ihnen keine geographische Rechenschaft abgefordert haben. Freilich haben wir auch Beispiele genug von Dramen, wo besondre Vorrichtungen und Abänderungen nöthig waren. Für den spätern Zeitraum, als die Fruchtbarkeit der tragischen Muse sich erschöpft hatte, und nur die Werke der alten Meister wieder auf die Bühne gebracht wurden, scheint es mir ausgemacht, daß die herkömmlichen Decorationen zu dem Vorrath des öffentlichen Theatergebäudes gehörten.

---

## 10.

## Stil der gemalten Architektur.

In siebzehn Tragödien der drei attischen Tragiker liegt der Schauplatz vor einem königlichen Pallast; nur in fünfen (den Eumeniden, dem Ion, der Iphigenia in Taurien, den Herakliden und den Schutzflehenden des Euripides) vor einem Tempel.

Gleichwohl werden wir die Erörterung der Bauart, die an solchen Decorationen nachgeahmt wurde, am füglichsten mit den Tempeln eröffnen. Denn wie der Olymp mit Göttern, so waren überall, wo Griechen wohnten, die Städte und Landschaften mit Tempeln bevölkert. Bei einer so häufigen Kunstübung nach priesterlicher Vorschrift konnte es

nicht fehlen, daß der Tempelbau nach den verschiednen Gattungen, dem Umfange, den Säulenordnungen und den Verhältnissen der Glieder zu einem vollkommenen System ausgebildet war. Deswegen kennen wir die Tempel der Alten genauer, als ihre übrigen öffentlichen Gebäude. Vitruvius giebt Erklärungen von einer Menge griechischer Kunstwörter, die sonst bei keinem alten Autor vorkommen, und uns durch ihn allein aufbewahrt sind. Für die bedingte Gültigkeit seiner Vorschriften haben wir an den noch vorhandenen Tempelruinen einen Prüfstein. Viele dieser Ueberreste sind beträchtlich genug, um mit Sicherheit Restaurationen entwerfen zu können. Nur eins fehlt den gelehrten Versuchen, das Zertrümmerte und Verwitterte wieder herzustellen, der reiche Schmuck, womit die griechischen Baumeister die Wohnungen der Götter von außen und innen bekleideten, durch Hülfe der monochromischen und polychromischen Wandmalerei, auch wohl der historischen, vornehmlich aber der Bildnerei. Das so wesentliche Verhältniß der Sculptur zur Architektur ist unserm großen Winckelmann durchaus fremd und unerkannt geblieben, weil er allzu einseitig von dem Grundsatze ausgieng, eine Statue oder Gruppe müße etwas für sich Bestehendes sein, und aus jedem Gesichtspunkte betrachtet werden können; dann auch, weil er, die Wahrheit zu gestehen, für schöne Architektur keinen Sinn hatte.

Es lag nicht in der Denkart griechischer Künstler, in ihren Werken antiquarische Gelehrsamkeit anbringen zu wollen. Der Scenograph ergrübelte nicht, wie etwa die Tempel und Königspaläste der heroischen Vorzeit ausgesehen haben möchten: er wählte die veredelte Bauart seines oder des zunächst vorhergehenden Zeitalters. Dieß behaupten wir mit voller Gewißheit, da Euripides sogar einem barbarischen Volke

helleniſche Baukunſt zuſchreibt. Der Tempel der Diana in Taurien war doriſch; nur nach der alterthümlichen Art, wo die viereckigen Räume zwiſchen den Triglyphen, die Metopen, noch offen gelaßen wurden. (Iphig. Taur. 113.)

Bei demſelben Dichter finden ſich noch zwei andere Erwähnungen der Triglyphen (Bacchae 1214. Orestes 1372.), die immer ein untrügliches Kennzeichen der doriſchen Säulenordnung ſind, wie ſie denn auch in der zuletzt angeführten Stelle doriſch genannt werden.

Ein einziges Mal ſpielt Euripides auf die Form der ioniſchen Säule an. Iphigenia, als Prieſterin in Taurien, ſieht in einem prophetiſchen Traume den Pallaſt ihres Vaters durch ein Erdbeben einſtürzen, Nur Eine Säule bleibt aufrecht ſtehen, von deren Kapitäl blonde Locken herabwallen: ſie verwandelt ſich in menſchliche Geſtalt; es iſt ihr Bruder Oreſtes. (Iphig. Taur. 44—53.) Die Locken bedeuten die Voluten. Das Gleichniß iſt ſo treffend und anmuthig, daß ſogar die Baumeiſter die Erfindung des ioniſchen Kapitäls aus der Nachahmung eines jugendlich umlockten Hauptes abgeleitet haben.

Für die Tragödie, die ſogar die menſchliche Geſtalt zu vergrößern ſtrebte, war ein einfacher Bau in großem Maßſtabe angemeßener, als ein vielgegliederter, deſſen einzelne Theile kleiner ausgefallen wären. Indeſſen durfte man doch einem ſo altberühmten und vielbeſuchten Tempel, als der delphiſche war, nicht weniger als ſechs Säulen in der Fronte geben, ſonſt hätte er das Anſehen einer Kapelle bekommen. Das Verhältniß der doriſchen Säulenordnung war urſprünglich für den Schaft mit Inbegriff des wenig austragenden Kapitäls ſechsmal der Diameter der Säule an der Baſis; ſpäter wurde noch ein ſiebenter Diameter zugeſetzt. (Vitruv.

Lib. IV, cap. 1.) Allzu dicht neben einander stehende Säulen sind mißfällig, auch beengen sie den Raum: denn der Abstand der Säulen von der dahinter stehenden Mauer der Vorhalle (Pronaos) war den Intercolumnien gleich; der Säulengang fiel also für freie Bewegung zu schmal aus. Für das schönste Verhältniß erklärt es Vitruvius, wenn die Mittelsäulen, der Thür gegenüber, drei Diameter von einander abstehen, die übrigen vier Intercolumnien aber jedes zwei und ein Viertel Diameter betragen. Die untere Säulendicke, wonach immer ohne Rücksicht auf die Verjüngung des Schaftes gemeßen ward, zu vier Fuß angenommen, wird ein solcher sechssäuliger Tempel (Hexastylos eustylos) 72 Fuß Breite in der Fronte haben. Bei der großen Ausdehnung der attischen Scene war dieß gerade das rechte Maß: für die beiden Nebengebäude rechts und links, und die ganze Vorderseite des geschloßenen Bezirkes blieb noch genug Raum übrig.

Die Fronte des achtsäuligen Parthenon betrug nur ungefähr hundert Fuß, wovon er den Namen Hekatompedon bekam. Euripides bezeugt, mittelbar, aber sehr bestimmt, die Größe des tauriſchen Tempels (Iphig. Taur. 113. 114.). Pylades schlägt vor, bei Nacht durch die Metopen hineinzusteigen: einem stark verkleinerten Bilde gegenüber wäre dieß lächerlich gewesen.

Aus den obigen Maßen ergiebt sich eine Säulenhöhe von 24 bis 28 Fuß; dann kommt noch das Gebälke und der Giebel hinzu. Das Verhältniß der Höhe zur Breite an den griechischen Tempeln war ein wechselndes: es wuchs mit der Schlankheit der Säulen und nahm mit ihrer Stämmigkeit ab. Als mittleren Durchschnitt kann man für die Höhe zwei Drittel der Breite annehmen. Doch wir brau-

chen hier nicht auf genauere Berechnungen einzugehen. Meine obige Vermeßung ist ja nur hypothetisch, und einzig auf Würde und Schicklichkeit gerichtet. Der Scenograph wie der Dichter mochten Manches nach eigner Wahl anders bestimmen.

Gewöhnlich war ein sechssäuliger Tempel auch ein umflügelter, *περίπτερος*, wie es die Griechen bildlich nannten, d. h. er hatte rings herum Säulengänge. Dann entsprachen die Seitenmauern nicht den Eckſäulen, sondern den zunächst stehenden; sie umfaßten folglich nur den Raum von vier Säulen und drei Säulenweiten. Dieß konnte sogar bei acht Säulen in der Fronte stattfinden, wenn dem Tempel ein doppelter Säulengang an jeder Seite gegeben ward. Ueberhaupt begnügten sich die Griechen mit einem schmalen Raum für das eigentliche Heiligthum (cella, *ναός*), worin die Bildsäule des angebeteten Gottes aufgestellt war; und sie konnten es, weil die meisten Festgebräuche im Freien vollbracht wurden. Wenn nun der Scenograph einen solchen Tempel malen sollte, so mußte er eine Durchsicht nach hinten zu offen laßen. Die perspectivische Aufgabe war ganz leicht: die Seitenmauern waren durch die vordere verdeckt; die Eckſäulen erschienen vollständig, wie die übrigen in der Fronte; von den dahinter stehenden ward nur nach innen ein schmaler Rand sichtbar, gerade wie von den Baumstämmen einer Allee, die man von der Mitte her betrachtet. Mir scheint aber aus einem andern Grunde für die Decoration ein solcher Tempel nicht brauchbar. Denn er setzt nothwendig rings herum einen von Gebäuden leeren Raum voraus. Die Säulengänge und die dazu hinaufführenden Stufen sollten ja bei Festen der zuströmenden Volksmenge von allen Seiten zugänglich sein, wiewohl der Tempel nur vorn geöffnet ward. Die

scenische Anordnung hingegen gestattete nur drei Thüren für den Eintritt der Schauspieler. Die Gebäude mußten sich also fest an einander schließen; die Wohnungen für Priester oder Priesterinnen auf der einen, für Tempeldiener auf der andern Seite konnten durch Einfaßungsmauern mit dem Tempel verbunden sein. Solche, dem innern, geweihten Bezirke zum Schutz dienende, und zwar hohe, schwer zu übersteigende Mauern neben dem Tempel der Diana werden ausdrücklich erwähnt *).

Es kommen jedoch unter den Ruinen Beispiele von sechssäuligen Tempeln ohne Säulenflügel vor: das Erechtheum in Athen war ein solcher **). Wir haben dieß folglich nicht als einen dem scenischen Bedürfnisse zu lieb gewagten Verstoß gegen die Regeln der Baukunst zu halten.

Die Stufen durften auch an einem gemalten Tempel nicht fehlen: diese Erhöhung über die gemeinen Wohnungen der Menschen war ein Kennzeichen der heiligen Bestimmung. Nach der Ansicht der Ruinen scheinen die umflügelten Tempel gewöhnlich nur drei Stufen gehabt zu haben. An einem bloß vor der Fronte, oder vor beiden Fronten mit Säulen versehenen Tempel (prostylos, amphiprostylos) konnten beliebig mehrere angebracht werden. Nur mußte, der guten Vorbedeutung wegen, die Zahl immer eine ungleiche sein. Solchergestalt setzte der Bittende den rechten Fuß auf die unterste Stufe, und betrat wiederum mit demselben die Bodenfläche (stylobates) des Säulenganges. Für die Bühne war die geringere Zahl die bequemste. Sehr zahlreiche Stufen hätten

*) Iphig. Taur. 96. sq.:

ἀμφίβλητρα γὰρ τοίχων ὁρᾷς
ὑψηλά.

**) Stuart Antiquities of Athens. Vol. II. C. II. Pl. 3, 4.

den Raum auf dem Proſcenium beengt. Ferner führten die Thüren des ſteinernen Scenengebäudes auf den ebenen Boden der Bühne. Sie durften nicht verbauet werden. Wenn jedoch ein Schauſpieler auf einem erhöheten Stande eintreten ſollte, ſo mußte hinter der Decoration ein Gerüſte von gleicher Höhe mit der vor derſelben liegenden Treppe angeſchoben ſein.

Die Tempelthür durfte wegen einer vielleicht erforderlichen Exoſtra in der Breite zwiſchen den beiden Pfoſten nicht weniger als ſechs Fuß haben. Die nach außen ganz aufgeſchlagenen und an die Wand angelehnten Thürflügel nahmen folglich den doppelten Raum ein; und hieraus ergiebt ſich eine Weite von wenigſtens zwölf Fuß für das mittelſte Intercolumnium, wie wir ſie oben annahmen. Denn die Thürflügel durften die Säulenſchäfte nicht decken, nicht einmal ihren Rand berühren: dieß hätte alle maleriſche Täuſchung zerſtört, weil es in der Wirklichkeit wegen des Abſtandes unmöglich war.

Zuweilen, z. B. wenn der hervortretende Gott von dem Stylobat herab eine gebieteriſche Rede zu ſprechen hatte, (Eumenid. 179. sq.) möchte man wohl geneigt ſein, eine frei ſtehende Säulenreihe nebſt Gebälk und Giebel anzunehmen. Von einer körperlichen Ausführung war dieß noch ſehr verſchieden: es waren bemalte Bretter, nur nach den Umriſſen der architektoniſchen Glieder ausgeſchnitzt. Auf jeden Fall mußten aber die Stufen, deren oberer Rand nach den Regeln der Baukunſt dicht vor dem Fuß der Säulen lag, einen geräumigen Treppenſtuhl haben, ſonſt hätte der Auftretende, ſchon während die Thürflügel ſich öffneten, um ihn hindurch zu laßen, ſich beeilen müßen hinabzuſteigen, was mit einer ruhigen Haltung unverträglich iſt.

An Gelegenheit zu mannichfaltiger Ausſchmückung konnte

es dem Scenographen nicht fehlen. Die Griechen liebten an ihren öffentlichen und besonders an den geheiligten Gebäuden heitere Farbenpracht und metallischen Glanz. Sogar an dem Tempel der tauriſchen Diana lobt Euripides das goldverzierte Gesimse *). Die Säulen konnten schlicht oder geriefelt gemalt werden, mußten jedoch immer marmorn und der Schaft aus einem einzigen Block gehauen zu sein scheinen. Auch bei der doriſchen Bauart waren an untergeordneten Theilen ioniſche und korinthiſche Säulen erlaubt. Die verschiedenen Gattungen der Skulptur hatten jede ihr bestimmtes Verhältniß zur Baukunst: ein Fries wurde mit flach erhobenen Figuren bedeckt; in die zwiſchen den Triglyphen vertieften Metopen paßten hoch erhobene Gruppen mit einzelnen, ganz abgelösten Gliedern am besten; das Giebelfeld füllte seinen Raum eines gleichſchenkeligen Dreiecks mit stumpfem Winkel durch freistehende Statuen aus; auf den Akroterien endlich fanden aus Erz gegoßene, nicht selten vergoldete Gebilde den schicklichſten Platz. Vitruvius nennt ausdrücklich gemalte Bildsäulen unter den Aufgaben der Scenographie; Euripides beschreibt deren nicht weniger als zwölf an dem delphiſchen Tempel: aber für den umnebelten Blick der meisten Ausleger blieb seine Sorgfalt ohne Erfolg.

An Pracht mochten die Palläste der Tragödie mit den Tempeln wetteifern. Der Scenograph brauchte deshalb kein Antiquar zu sein, oder die vergeßenen Ruinen von Orchomenos und Mykene besucht zu haben: Homers Beschreibungen in der Odyſſee gaben ihm reichlich Anlaß dazu, ohne seine Erfindung zu beschränken. Die Erhöhung des ganzen Gebäudes auf Stufen fiel bei den Palläſten weg. Sie hätten

*) Iphig. Taur. 128. εὐστύλων ναῶν χρυσήρεις θριγκούς.

die Thore nach außen zur Durchfahrt von Wagen untauglich gemacht, da doch zu einer großen fürstlichen Hofhaltung Stallungen für Pferde an den innern Höfen gehörten (Bacchae, 509. Orest. 1448.). Das unterscheidendste Merkmal der Tempel war aber der Giebel (fastigium) nebst dem Giebelfelde, das eine um einige Fuß zurückstehende steinerne Hinterwand hatte, wodurch das Zimmerwerk des Dachstuhls verkleidet ward; da hingegen das obere Karnieß bis zum vordersten Rande des tragenden Säulengebälkes vorragte. Alles dieß zusammen hieß technisch der Adler: das Bild scheint von den ausgespreizten und gesenkten Fittigen des Königs der Vögel entlehnt zu sein. Die Palläste und andere nicht geheiligte Gebäude waren nur mit einem flachen Söller gedeckt, und entbehrten diesen majestätischen Schmuck. Aristophanes sagt es uns sehr bestimmt durch ein scherzendes Wortspiel. Der Chor der Vögel ermahnt die Zuschauer, sich bei dem gefiederten Volk einzubürgern. „Ihr werdet," sagt er, „wie in „Tempeln wohnen, denn wir werden eure Häuser bis zum „Adler hinaufbauen" *). Dieß paßt zugleich auf den lebenden Adler, der auf den höchsten Gipfeln zu nisten pflegt, und auf die Kunstbenennung des Giebels.

Eine den Tempeln und Pallästen gemeinsame Bezeichnung, ein Name, welcher der Ableitung nach einen Königssitz bedeutet (*ἀνάκτορα*), läßt uns im Uebrigen auf eine große Aehnlichkeit der Bauart schließen, so weit die verschiedene Bestimmung sie gestattete **).

*) Aves, 1109. seq.:

*ὥσπερ ἐν ἱεροῖς οἰκήσετε·*
*τὰς γὰρ ὑμῶν οἰκίας ἑρέψομεν πρὸς ἀετόν.*

Man vergleiche die Scholien.

**) Das Wort steht immer im Plural, und umfaßt den ganzen

Vor dem Königshauſe in Thebe finden wir einen Säulengang, und zwar einen frei ſtehenden, da die Säulen ſammt ihrem Gebälk hin und her wanken konnten *). Wir dürfen eine ſolche Fronte wohl auch in andern Tragödien vermuthen, wo ſie nicht erwähnt wird. Mit Gewißheit laßen uns die vergrößernden Ausdrücke, die in der Proſa nur von Stadtthoren gebraucht werden, auf ein ſtattliches Portal ſchließen. (*αὔλειοι πύλαι*, Antig. 18. und Helena, 438.; *πυλώματα*, Hel. 789., von dem königlichen Pallaſt; aber im Ion. 79. vom Tempel. Auch *θυρῶν* kommt vor: Soph. El. 328.) In der alten Komödie hingegen finden wir für Privathäuſer eine verkleinernde Benennung. (Nubes, 92.: *θύριον*. Eben ſo Thesm. 26.)

Hinter dem Haupteingange haben wir uns eine weite, zu dem innern Hofe hineinführende Vorhalle zu denken, deren flache Decke von Säulenreihen getragen ward. Den Scenographen gieng dieß nur inſofern an, als in der Exoſtra ein Theil davon zum Vorſchein kam. Wir haben ein Beiſpiel, wo ein Säulenſturz, körperlich ausgeführt, d. h. durch einen hölzernen, als Marmor angemalten Cylinder, nöthig war (Herc. fur. 1006—9. und 1029—41.). Hercules hatte in der Raſerei Säulen der Vorhalle umgerißen, und war darauf in Ermattung geſunken. Um ferneren Ausbrüchen ſeiner Wuth vorzubeugen, band man ihn mit ſtarken Stricken an einen

---

geweiheten Bezirk. Iphig. Taur. 41. 66., für den Tempel der Diana; Andromache, 1157; Ion, 55. 1224.: für den delphiſchen Tempel. Hierdurch kann Pollux veranlaßt worden ſein, es hauptſächlich auf den Sitz eines Orakels zu beziehen. Onomast. I, 17. An einer andern Stelle, IX, 15. erkennt er die zweite Bedeutung eines Pallaſtes an.

*) Bacchae, 590.: *ἴδετε λάϊνα κίονων ἔμβολα διάδρομα τάδε.*

zertrümmerten Säulenschaft fest. So erscheint Hercules liegend und schlafend, am Eingange der hochthorigen Halle, neben ihm die Leichen seiner Gattin und seiner Kinder.

Die Tempel waren zu Wohnungen weder geeignet noch bestimmt. Der ummauerte, nicht einmal immer ganz bedachte Raum umfaßte nur zwei, höchstens drei hintereinander liegende Gemächer. Anders war es bei den Palläſten, die zu mancherlei Gebrauch weite Räume im Innern erforderten. Die Säulenreihe vor der Fronte des mittleren Hauptbaues konnte hier zahlreicher ausfallen. Die Nebengebäude schloßen sich der Bequemlichkeit wegen unmittelbar an. Man gelangte aus einem in das andere durch Thüren, die an den inneren Höfen angebracht waren und geschloßen werden konnten, um die Verbindung zu hemmen. (Alcest. 549.: θύραι μέσαυλοι.)

Bei den Tempeln hatten die Nebengebäude eine ähnliche Bestimmung wie bei den Palläſten. In dem einen wohnte, wie ich schon bemerkt habe, die Priesterschaft, in dem andern die Schar der Tempelwächter und Aufseher der Altäre. (Ion. 94. Iphig. Taur. 1284.) Da diese menschlichen Wohnungen, gleichsam aus Ehrerbietung, in einiger Ferne von der göttlichen standen, so hatte der Scenograph Gelegenheit, der Architektur Landschaftliches beizumischen, was immer einen hebenden Gegensatz der Linien nnd Farben bildet. Er konnte die hohen Wipfel der Eichen, der Oel- und Lorbeer-Bäume, die jeder Gottheit besonders zugeeignet waren, über die Einfaßungsmauern hervorragen laßen.

Die Tragiker legen den alten Königshäusern einen großen Umfang bei. Der König von Argos erbietet sich, alle Danaïden sammt ihren Dienerinnen in seinem Pallast zu beherbergen. (Aesch. Suppl. 954—8.) Die verschiedenen Theile des Baues durften daher in eine bequeme Breite auslaufen.

Vitruvius befaßt beide Nebengebäude unter dem Namen der Gastwohnungen, hospitalia. Allein dieß ist zu unbestimmt: wir finden bei den Tragikern selbst genauere Angaben. Das eine hieß allerdings das Gasthaus, aber auch die Wohnung der Männer; das andere das Gemach der Jungfrauen, oder die Wohnung der Frauen, worunter das weibliche Gesinde mit begriffen war *).

Pollux setzt die Thüre der Gastwohnung rechts, ohne Zweifel in Bezug auf die Mittelthüre, da man Gebäuden, woran das Gesetz der bilateralen Symmetrie beobachtet wird, eine rechte und eine linke Seite zuzuschreiben pflegt, wie lebenden Geschöpfen. Den Zuschauern lag sie demnach links, von woher die Fremden und Reisenden auftraten, was sehr gut zusammenpaßt. Wenn aber derselbe Glossograph die Thüre zur Linken ein Gefängniß (εἱρκτή) nennt, so ist es offenbar ein Irrthum, vielleicht aus einem Gedächtnißfehler entstanden: denn in einer Stelle des Euripides wird wirklich ein Gefängniß erwähnt (Bacchae, 497.), aber nicht als den Zuschauern sichtbar, sondern im Innern des Pallastes. Es wäre ja sehr verkehrt gewesen, einen Kerker nach außen zu öffnen. Eben so ist auch die Rangordnung der Rollen,

---

*) Alcest. 543—6.: ξενῶνες ἐξώπιοι. Das Beiwort belehrt uns ausdrücklich, daß die Fremden nicht durch den mittleren Haupteingang in ihre Gemächer gelangten, sondern durch eine eigene Thür der Gastwohnung nach außen; was jedoch schon aus allem Uebrigen erhellet: Choëph. 712.: ἀνδρῶνες εὔξενοι δόμων. 662.: ἐν δόμοισι πανδόκοις ξένων. Diese Worte preisen die allgemeine Gastfreiheit der Palläste. Einmal, Agam. 243. finde ich ἀνδρῶνες für das Hauptgebäude, worin der König selbst seine Tafel hielt. — Phoeniss. 89. 1275.: παρθενῶνες. Medea, 1143.: στέγαι γυναικῶν.

je nachdem der Schauspieler durch die Mittelthür oder eine der beiden Seitenthüren auftrat, nicht genau zu nehmen. In dem Nebengebäude, welchem Pollux den untersten Rang anweist, wohnten nicht bloß Sklavinnen, sondern auch die unvermählten Töchter des Königshauses. Die Distegie, ein am äußersten Ende errichtetes Doppelgeschoß, wie es Euripides in zwei Worten treffend beschreibt (Phoen. 90.: δισσὰς ἔσχατον), faßte das Ganze ein, und gab dem Königssitze das Ansehen einer Burg. Ich nehme an jeder Ecke einen solchen Thurm an, wie es die Symmetrie fordert, auch wenn nur einer von beiden für die Handlung gebraucht ward. Die Distegie im Agamemnon, auf welcher der Wächter das Feuersignal wahrnimmt, und die in den Phönicierinnen, auf deren Söller der alte Führer die Antigone das feindliche Lager überschauen läßt, lagen zunächst an dem Frauengemach, folglich den Zuschauern rechts. Aber im Orestes hat Euripides beide Distegien zu einer ungemein theatralischen Wirkung benutzt. Auf der einen erscheint Orestes mit gezücktem Schwert an der Kehle der vor ihm knieenden Hermione; auf der andern Pylades, eine Fackel in der Hand, womit er die hölzerne Brüstung in Brand zu stecken droht. Diese Thürme hatten unten, wie sich versteht, keine Thür nach außen. Die Schauspieler, die oben auftreten sollten, gelangten durch eine hinter der Decoration verborgene Treppe hinauf, und giengen auch eben so wieder ab.

Die Tragiker mögen von diesem Mittel, entfernte Gegenstände glänzend zu schildern, zuweilen einen übermäßigen Gebrauch gemacht haben. Gewissermaßen gilt dieß schon von jenem Auftritte in den Phönicierinnen. Wenn in den Rittern Demosthenes den Wursthändler auf einen Tisch steigen heißt, um von da rings herum alle Inseln, die Athen beherrschte,

zu überſchauen, wenn er ihn auffordert, das eine Auge auf Karien, das andere auf Chalcedon zu richten, ſo erkennt man leicht eine Parodie.

Es wird nun hoffentlich anſchaulich geworden ſein (eines Beweiſes bedurfte es für das Zeitalter des Perikles nicht;) wie die Athener in Farben eben ſo wohl, als in Stein geſchmackvoll gebaut haben. Manche lobende Beiwörter beweiſen das lebhafte Wohlgefallen an ſchönen Werken der Baukunſt. Auch iſt das Wörterbuch der Tragiker nicht arm an Ausdrücken, die der Kunſtſprache der Architekten angehören, zuweilen aber nach Dichterweiſe von ihrer eigentlichen Bedeutung abgelenkt werden.

* * * * *

# Fünfzehnte Vorlesung.

Römisches Theater. Einheimische Gattungen: atellanische Fabeln, Mimen, comoedia togata. Griechische Tragödie nach Rom versetzt. Tragiker der älteren Epoche und des augusteischen Zeitalters. Idee einer eigenthümlich römischen Tragödie, die nie entstanden. Warum es den Römern in der tragischen Kunst nicht sonderlich geglückt ist. Seneca.

Nebst der Erörterung der Hauptbegriffe hat uns bisher in diesen Vorlesungen die eben so ursprünglich eigenthümliche als kunstmäßig vollendete Bühne der Griechen beschäftigt. Ueber die dramatische Litteratur der meisten andern Völker, die überhaupt in Betracht kommen, müßen wir uns kürzer faßen, und wir dürfen es, ohne zu befürchten, daß man uns unverhältnißmäßiger Weitläuftigkeit oder Kürze beschuldigen werde.

Zuvörderst bei den Römern, deren Theater sich auf alle Weise unmittelbar an das griechische anschließt, haben wir eigentlich nur eine große Lücke zu bemerken, welche theils aus dem Mangel an eigenem Schöpfergeist in diesem Fache, theils daher entsteht, daß, bis auf wenige Bruchstücke, fast Alles verloren gegangen ist. Die einzigen, auf uns gekommenen Werke aus der guten klassischen Zeit sind die des

Plautus und Terenz, von denen ich schon als Nachbildnern der Griechen gesprochen habe.

Die Poesie war überhaupt in Rom nicht einheimisch, und wurde erst späterhin, als das ursprüngliche Rom durch Nachahmung fremder Sitten sich seiner Auflösung näherte, unter andern Veranstaltungen des Wohllebens künstlich gepflegt. Am Lateinischen haben wir das Beispiel einer durchaus nach fremden grammatischen und metrischen Formen zum dichterischen Ausdruck gemodelten Sprache. Diese Anbildung an das Griechische geschah anfangs mit großer Gewaltsamkeit: der Gräcismus gieng bis zur rohen Sprachmischung. allmälich linderte sich der poetische Stil, von dessen früherer Härte wir im Catull noch die letzten Spuren wahrnehmen, die jedoch nicht von einem gewissen spröden Reiz entblößt sind. Die Sprache warf die Fügungen und besonders die Zusammensetzungen wieder aus, die ihrem innern Bau allzu sehr widersprachen, und römischen Ohren auf die Dauer nicht gefallen konnten, und endlich gelang den Dichtern im Zeitalter des August die gefälligste Verschmelzung des Einheimischen und des Aufgenommenen. Kaum war aber das gesuchte Gleichgewicht erreicht, so trat auch ein Stillstand ein: alle freie Entwickelung wurde gehemmt, und der dichterische Ausdruck, ungeachtet einer scheinbaren Steigerung zum Kühneren und Gelehrteren hatte sich selbst unwiderruflich in dem Kreiße der einmal gebilligten Redensarten gefangen genommen. So genoß die lateinische Sprache in der Poesie zwischen Noch-nicht-gebildet und Schon-wieder-todt nur eine kurze Blüthezeit, und in Absicht auf den Geist der Dichtungen ergieng es eben nicht beßer.

Nicht das Bedürfniß, ihre festliche Muße durch Darstellungen, welche den Geist aus der Wirklichkeit entrücken,

zu erheitern, brachte die Römer auf die Erfindung theatralischer Ergötzlichkeiten, sondern in der Trostlosigkeit einer verwüstenden Pest, wogegen alle Hülfsmittel unzulänglich schienen, griffen sie zuerst zum Schauspiel, als einem Versuch, den Zorn der Götter zu besänftigen, da sie vorher nur die Leibesübungen und Wettkämpfe des Circus kannten. Die hiezu aus Etrurien herbeigerufenen Histrionen waren aber bloße Tänzer, und zwar vermuthlich nicht nachahmende, sondern nur durch Gewandtheit der Bewegungen ergötzende Tänzer. Die ältesten gesprochenen Schauspiele, die sogenannten atellanischen Fabeln, entlehnten die Römer von den Oskern, den Urbewohnern Italiens. Bei diesen Saturen (so hießen sie, weil es anfänglich improvisierte Possenspiele ohne dramatischen Zusammenhang waren; denn Satura bedeutet ein Allerlei) hatte es sein Bewenden, bis mit dem Livius Andronikus über fünfhundert Jahre nach Erbauung Roms die Nachahmung der Griechen und die Einführung der regelmäßigen Gattungen, nämlich der Tragödie und der neueren Komödie (die alte Komödie war der Uebertragung nicht empfänglich) ihren Anfang nahm.

Also verdanken die Römer den Etruskern den ersten Begriff von Schauspiel, den Oskern die Ergießungen der scherzhaften Laune, den Griechen die höhere Ausbildung. Indessen bewiesen sie doch im komischen Fache mehr eigenthümlichen Geist als im tragischen. Die Osker, deren früh ausgestorbene Sprache sich nur noch in jenen Possenspielen überlebte, waren wenigstens so nahe Stammverwandte der Römer, daß ihre Mundart lateinischen Zuhörern unmittelbar verständlich war: denn wie hätten sonst die Atellanen diesen Unterhaltung gewähren können? Auch eigneten sie sich die Gattung so sehr an, daß edle römische Jünglinge an

Festen aus Liebhaberei dergleichen unter sich aufführten, weswegen sogar die Schauspieler, welche aus der Vorstellung atellanischer Fabeln ein Gewerbe machten, als besonders bevorrechtet, immer von der auf den übrigen theatralischen Künstlern ruhenden Schmach, der Ausschließung aus den Zünften und vom Kriegsdienste, frei blieben.

Ferner hatten die Römer ihre eignen Mimen. Der nicht lateinische Name dieser kleinen Stücke läßt zwar auf Verwandtschaft mit den griechischen Mimen schließen; jedoch waren sie in der Form beträchtlich von diesen verschieden, und zuverläßig hatten sie örtliche Wahrheit der Sitten, und der Stoff war nicht aus griechischen Darstellungen entlehnt.

Es ist eigen, daß in Italien von jeher die Gabe einer sehr ergötzlichen, wiewohl etwas rohen Possenreißerei in Reden und Liedern aus dem Stegreif und begleitendem Geberdenspiel zu Hause, aber selten mit wahrem dramatischen Verstande gepaart war. Die letzte Behauptung haben wir durch Prüfung dessen zu rechtfertigen, was in diesem Lande bis auf die neuesten Zeiten in den höhern Gattungen geleistet worden. Die erste ließe sich durch viele Züge bestätigen, die uns nur von unserm Gegenstande zu weit in die Saturnalien und dergleichen abführen würden. Auch von dem in den Gesprächen des Pasquino und Marforio herrschenden Witz, dem treffenden und volksmäßig einleuchtenden Spott über Zeitbegebenheiten, finden sich manche Spuren, noch aus den Zeiten der Kaiser, die sonst solchen Freiheiten nicht günstig waren. Was uns hier näher angeht, ist die Vermuthung, daß man vielleicht in den Mimen und Atellanen den ersten Keim der Commedia dell' arte, der improvisierten Posse mit stehenden Masken, zu suchen hat. Eine auffallende Verwandtschaft dieser mit den Atellanen ist die

Benutzung der Mundarten zu einer drolligen Wirkung. Wie würden aber Harlekin und Pulcinell erstaunen, wenn sie erführen, daß sie in gerader Linie von den Possenreißern der alten Römer, ja der Oſker, abstammen! wie lustig würden sie dem Antiquar danken, der ihren glorreichen Stammbaum bis auf diese Wurzel zurückführte! Aus den griechischen Vasengemälden wißen wir, daß schon zu den grotesken Masken der alten Komödie eine der ihrigen sehr ähnliche Tracht gehörte: lange Beinkleider und ein Wamms mit Aermeln; Kleidungsstücke, die sonst den Griechen wie den Römern fremd waren. Noch heut zu Tage ist Zanni einer von den Namen Harlekins; und Sannio hieß in den lateinischen Possenspielen ein Lustigmacher, der nach dem Zeugniß alter Schriftsteller einen geschornen Kopf und ein aus buntscheckigen Lappen zusammengeflicktes Kleid hatte. Die Figur des Pulcinell will man vollkommen ähnlich unter den Wandgemälden in Pompeji gefunden haben. Wenn er sich ursprünglich aus Atella herschreibt, so wäre er noch ungefähr in seinem alten Vaterlande zu Hause. Der Einwurf, wie sich die Ueberlieferung, ungeachtet einer Unterbrechung aller theatralischen Belustigungen viele Jahrhunderte hindurch, habe erhalten können, läßt sich wohl durch die jährliche Carnavals-Freiheit und durch die Narrenfeste des Mittelalters hinlänglich beantworten.

Die griechischen Mimen waren in Prosa geschriebene und nicht für die Bühne bestimmte Gespräche; die römischen waren in Versen abgefaßt, wurden aufgeführt und oft aus dem Stegreif gesprochen. Am berühmtesten sind in dieser Gattung Laberius und Syrus, Zeitgenoßen des Julius Cäsar, gewesen. Dieser als Dictator zwang durch eine höfliche Bitte den Laberius, einen römischen Ritter, in seinen Mimen

öffentlich aufzutreten, wiewohl das scenische Gewerbe durch den Verlust der bürgerlichen Ehre brandmarkte. Laberius beklagte sich hierüber in einem Prolog, den wir noch haben, und woraus der Schmerz eines vernichteten Selbstgefühls edel und rührend spricht. Man begreift nicht recht, wie er in dieser Stimmung fähig sein konnte, muthwillige Possen zu treiben, und wie die Zuschauer, ein so bitteres Beispiel eigenmächtiger Herabwürdigung vor Augen, sich daran ergötzen mochten. Cäsar hielt Wort: er gab dem Laberius eine beträchtliche Summe Geldes, und ertheilte ihm den ritterlichen Rang von neuem, der ihn jedoch in der Meinung seiner Mitbürger nicht wieder herstellen konnte. Zugleich rächte er sich aber für den Prolog und andere Anspielungen dadurch, daß er dem Syrus, dem Sklaven, nachher Freigelaßenen und Schüler des Laberius in der mimischen Kunst, den Preis vor diesem zuerkannte. Wie würde es Cäsarn innerlich gedemüthigt haben, wenn er hätte voraussehen können, daß nach wenigen Menschenaltern sein Nachfolger in der unumschränkten Herrschaft, Nero, aus einem Gelüst der eignen Entehrung, sich vielfältig so Preis geben würde, wie er es einem Römer des Mittelstandes nicht ohne Erregung des allgemeinen Unwillens zugemuthet hatte! Vom Syrus haben wir eine Anzahl Sentenzen aus seinen Mimen, welche durch Gehalt und zierliche Bündigkeit des Ausdrucks verdienen, denen des Menander an die Seite gestellt zu werden. Einige gehen sogar über den moralischen Horizont selbst des ernsteren Lustspiels hinaus, und nehmen einen fast stoischen Schwung. Wie war nur der Uebergang von niedrigen Possen bis dahin möglich, und wie konnten dergleichen Sprüche überhaupt ohne eine eben so bedeutende Verwickelung der menschlichen Verhältnisse, als die das vollständige Lust-

spiel schildert, angebracht werden? Auf jeden Fall sind sie geeignet, uns von den Mimen einen sehr vortheilhaften Begriff zu geben. Horaz spricht zwar von dem Kunstwerth der Mimen des Laberius mit Geringschätzung, entweder wegen der Willkürlichkeit ihrer Zusammensetzung oder der nachläßigen Ausführung. Indessen darf dieß unsre Meinung nicht schlechthin gegen sie bestimmen, denn dieser kritische Dichter legt aus begreiflichen Gründen ein viel größeres Gewicht auf den sorgfältigen Gebrauch der Feile, als auf originelle Keckheit und Fülle der Erfindung. Ein einziger vollständiger Mimus, den uns die Zeiten leider nicht gegönnt haben, würde uns darüber beßer in's Klare setzen, als die verworrenen Berichte der Grammatiker und die Conjecturen neuerer Gelehrten.

Die regelmäßige Komödie der Römer war meistens palliata, d. h. sie wurde in griechischer Tracht aufgeführt; und stellte griechische Sitten dar. Dieß ist der Fall mit den sämmtlichen Lustspielen des Plautus und Terenz. Sie hatten aber auch eine comoedia togata, ebenfalls von der darin üblichen römischen Tracht so benannt. Afranius wird als der vornehmste Schriftsteller darin gerühmt. Wir haben so gar nichts davon übrig behalten, und finden so wenige Angaben darüber, daß wir nicht einmal mit Sicherheit entscheiden können, ob die togatae ganz neuerfundene Original-Lustspiele waren, oder nur griechische, nach römischen Sitten umgemodelt. Die letzte ist wahrscheinlicher, weil Afranius in der ältern Periode lebte, wo der römische Genius zu eignen Erfindungen noch gar nicht die Flügel regte; und doch ist es wieder nicht recht begreiflich, wie sich die attischen Komödien ohne großen Zwang einer so ganz verschiedenen Oertlichkeit hätten sollen anpassen laßen. Der Gang des

römischen Lebens war im Allgemeinen ernst und gravitätisch, wiewohl sie im persönlichen Umgange viel Sinn für Witz und Jovialität hatten. Der Unterschied der Stände war bei den Römern politisch sehr stark bezeichnet, der Reichthum bei Privatpersonen oft königlich; die Frauen lebten bei ihnen weit mehr in der Gesellschaft und spielten eine viel bedeutendere Rolle als bei den Griechen, vermöge welcher Unabhängigkeit sie dann auch an der einreißenden mit äußerer Verfeinerung gepaarten Verderbniß in vollem Maße Theil nahmen. Bei so wesentlichen Verschiedenheiten hätte ein ursprünglich römisches Lustspiel eine merkwürdige Erscheinung sein müßen, und würde uns dieß weltbeherrschende Volk von einer ganz neuen Seite kennen lehren. Daß dieß in der comoedia togata nicht geleistet worden, verrathen zum Theil schon die gleichgültigen Aeußerungen der Alten darüber. Quintilian hat es keinen Hehl, daß die lateinische Litteratur im Lustspiel am meisten hinke: dieß ist wörtlich sein Ausdruck.

Was die Tragödie betrifft, so müßen wir zuvörderst bemerken, daß in Rom die Anordnung der griechischen dorthin übertragenen dadurch beträchtlich verrückt wurde, daß der Chor nicht mehr in der Orchestra seinen Platz hatte, wo die vornehmsten Zuschauer, die Ritter und Senatoren, saßen, sondern auf der Bühne selbst. Es fand hier also schon derselbe Uebelstand statt, den wir gegen die versuchte Einführung des Chors bei den Neueren eingewendet haben. Noch andere, schwerlich verbeßernde, Abweichungen von der griechischen Darstellungsweise wurden beliebt. Gleich bei der Einführung regelmäßiger Schauspiele trennte Livius Andronikus, ein Grieche von Geburt, und der erste tragische Dichter und Schauspieler Roms, in den Monodien (den lyrischen Stücken, die eine einzelne Person, und nicht der

Chor, zu ſingen hatte) den Geſang von dem mimiſchen Tanz, ſo daß nur dieſer dem Schauſpieler blieb, und ſtatt ſeiner ein neben dem Flötenſpieler ſtehender Knabe ſang. Bei den Griechen war in der beßeren Zeit ſowohl der tragiſche Geſang als das begleitende rhythmiſche Geberdenſpiel gewiß ſo einfach, daß die Kräfte eines Einzigen hinreichten beiden zugleich ihr volles Recht widerfahren zu laßen. Die Römer zogen aber, wie es ſcheint, die vereinzelte Meiſterſchaft der harmoniſchen Einheit vor. Hieraus entſprang in der Folge die Vorliebe für die Pantomimen, deren Kunſt zur Zeit des Auguſtus zu einer großen Vollkommenheit gediehen war. Nach den Namen der berühmteſten, eines Pylades, eines Bathyllus, zu urtheilen, waren es Griechen, welche in Rom dieſe ſtumme Beredſamkeit ausübten, und die lyriſchen Stücke, die ihr Tanz ausdrückte, wurden auch in griechiſcher Sprache dazu vorgetragen. Endlich ſpielte Roſcius, und vermuthlich nicht er allein, häufig ohne Maſke, wovon es bei den Griechen, ſo viel wir wißen, nie ein Beiſpiel gab. Zur glänzenderen Entfaltung ſeiner Kunſt mochte es dienen; und ſo bewieſen die Römer, denen dieß gefiel, auch hier wieder, daß ſie mehr Sinn für das unverhältnißmäßig hervortretende Talent eines Virtuoſen hatten, als für den zuſammenſtimmenden Eindruck eines Kunſtwerks im Ganzen.

In der tragiſchen Litteratur der Römer laßen ſich zwei Epochen unterſcheiden; die ältere des Livius Andronikus, Näyius, Ennius, ferner des Pacuvius und Attius, welche beiden letzteren etwas ſpäter geblüht als Plautus und Terenz; und die gebildete des auguſteiſchen Zeitalters. Jene brachte nur Ueberſetzer und Bearbeiter der griechiſchen Werke hervor, doch gerieth es vermuthlich im tragiſchen Fache treuer und beßer, als im komiſchen. Die ſchwungvolle Erhebung

des Ausdrucks pflegt in einer noch wenig bearbeiteten Sprache etwas ungelenk auszufallen, doch läßt sie sich durch Anstrengung erreichen; um die nachläßige Grazie des geselligen Scherzes zu treffen, mußte man eigne Laune und feine Bildung haben. Um zu beurtheilen, wie genau und überhaupt wie gelungen die Nachbildung war, bleibt uns nicht einmal (eben so wenig wie beim Plautus und Terenz) ein Bruchstück, wovon das griechische Original noch vorhanden wäre; allein eine beträchtliche Rede aus dem erlösten Prometheus des Attius ist des Aeschylus auf keine Weise unwürdig, auch im Versbau schon sorgfältiger, als die lateinischen Komiker zu sein pflegen. (In welchen Silbenmaßen mochten nur diese Tragiker die griechischen Chorgesänge übertragen? Die Nachbildung des Pindar, dessen Lyrik so viel Aehnlichkeit mit der tragischen hat, erklärt noch Horaz im Lateinischen für unthunlich. Vermuthlich hat man sich nie an den labyrinthischen Strophenbau der Chöre gewagt, für den weder die Sprache noch das Gehör der Römer eingerichtet war. Die Tragödien des Seneca versteigen sich aus den Anapästen nie weiter als bis zu einem sapphischen oder choriambischen Verse, der, eintönig wiederholt, einen großen Mißstand verursacht.) Diesen früheren Stil brachten Pacuvius und Attius zur Vollendung, deren Stücke allein sich bis zu Ciceros Zeiten, ja noch später, auf der Bühne behauptet und viele Bewunderer gehabt zu haben scheinen. Horaz richtet seine eifersüchtige Kritik auch gegen diese, so wie gegen alle übrigen älteren Dichter.

Die Zeitgenoßen Augusts machten es zum Ziel ihres Ehrgeizes, sich auf mehr eigenthümliche Weise mit den Griechen zu meßen; nicht in allen Gattungen mit gleichem Glück. Die Liebhaberei zu Versuchen für die tragische Bühne war

beſonders groß; werden doch Arbeiten dieſer Art vom Imperator ſelbſt erwähnt. Deswegen hat die Vermuthung viel für ſich, daß Horaz ſeine Epiſtel an die Piſonen hauptſächlich geſchrieben, um dieſe jungen Männer, die, vielleicht ohne wahren Beruf, von der allgemeinen Leidenſchaft angeſteckt waren, von einer ſo mißlichen Laufbahn abzuſchrecken. Einer der vornehmſten tragiſchen Dichter dieſes Zeitalters war der berühmte Aſinius Pollio, ein Mann von heftiger Leidenſchaftlichkeit, wie Plinius ſagt, und der auch an Werken der bildenden Kunſt denſelben Charakter liebte. Er war es, der die bekannte Gruppe des farneſiſchen Stieres aus Rhodus mitbrachte und in Rom aufſtellte. Wenn ſich ſeine Tragödien zu denen des Sophokles nur etwa ſo verhielten, wie dieſe kühne, wilde, aber etwas überladene Gruppe zu der ſtillen Hoheit der Niobe, ſo hätten wir deren Verluſt immer noch ſehr zu beklagen. Allein die politiſche Bedeutung des Pollio konnte ſeine Zeitgenoßen leicht über den Werth ſeiner poetiſchen Arbeiten blenden. Ovid hat ſich in der tragiſchen Gattung wie in ſo manchen andern verſucht, und eine Medea gedichtet. Nach den geſchwätzigen Gemeinplätzen der Leidenſchaft in ſeinen Heroiden ließe ſich von ihm im Trauerſpiel höchſtens ein übertriebener Euripides erwarten. Quintilian verſichert indeſſen, er habe hier einmal bewieſen, was er würde haben leiſten können, wenn er ſich lieber hätte mäßigen, als ſeinem Hange zur Ausſchweifung nachgeben wollen.

Dieſe und alle übrigen tragiſchen Beſtrebungen der auguſteiſchen Zeit ſind untergegangen. Wir können die Größe des hieran erlittenen Verluſtes nicht mit Sicherheit anſchlagen, doch iſt er allem Anſchein nach nicht außerordentlich groß. Zuerſt befand ſich die griechiſche Tragödie dort im

Nachtheil aller auf einen fremden Boden versetzten Pflanzen: der römische Götterdienst war zwar dem griechischen einigermaßen verwandt (keineswegs so völlig einerlei damit, wie Manche annehmen), aber die heroische Mythologie der Griechen war nur durch die Dichter in Rom eingeführt worden, und knüpfte sich durch nichts an die nationalen Erinnerungen an, wie sie es bei jenen so vielfältig that. Mir schwebt das Ideal einer ursprünglich römischen Tragödie vor, dunkel freilich, im Hintergrunde der Zeiten, wie man ein Wesen erkennen mag, das aus dem Schooße des Möglichen nie zur Wirklichkeit geboren worden. Sie hätte von der griechischen an Bedeutung und Gestalt durchaus verschieden, und im altrömischen Sinne religiös und patriotisch sein müßen. Alle wahrhaft schöpferische Poesie kann nur aus dem innern Leben eines Volkes und aus der Wurzel dieses Lebens, der Religion, hervorgehen. Der Geist der römischen Religion war aber ursprünglich, ehe sie nach Einbuße des Gehalts die Oberfläche nach fremder Sitte ausschmückten, ein ganz andrer als der Geist der griechischen. Diese war künstlerisch bildsam, jene priesterlich unwandelbar. Der römische Glaube und die darauf gegründeten Gebräuche waren ernster, sittlicher, frommer, naturdurchschauender, magischer und geheimnißvoller, als wenigstens derjenige Theil der griechischen Religion, der außerhalb der Mysterien gelehrt ward. Wie die griechische Tragödie den Kampf des freien Menschen mit dem Schicksal darstellt, so hätte der Sinn einer römischen die Unterwerfung der menschlichen Triebe unter die heiligende, bindende Gewalt, religio, und deren offenbarte Allgegenwart in allen irdischen Dingen sein müßen. Aber als das Bedürfniß künstlich gebildeter Dichtung in ihnen erwachte, war dieser Geist längst erloschen. Die Patricier, ihrer ersten

Einsetzung nach eine etruskische Priesterschule, waren bloß weltliche Staatsmänner und Krieger geworden, die ihr angebornes Priesterthum nur als politische Formel beibehielten. Ihre geheiligten Bücher, ihre Veda's, waren ihnen damals unverständlich, nicht sowohl wegen des veralteten Buchstabens, als weil sie den Schlüßel zum Heiligthum, die höhere Wißenschaft, nicht mehr besaßen. Was die lateinische Heldensage bei einer früheren Entwickelung hätte werden können, und ihr eigenthümliches Colorit, sehen wir noch aus einigen Spuren bei'm Virgil, Properz und Ovid, die sie doch schon als Antiquität behandelten.

Ferner, wiewohl die Römer sich nun einmal durchaus helleniſieren wollten, so fehlte ihnen doch jene mildere Menschlichkeit, die in der griechischen Geschichte, Poesie und Kunst sich von der homerischen Zeit an spüren läßt. Von der strengsten Tugend, die, wie Curtius sich selbst, alle persönliche Neigung im Schooße des Vaterlandes begrub, giengen sie mit furchtbarer Schnelligkeit zu einer eben so beispiellosen Verderbniß der Habsucht und Wollust über. Nie haben sie es in ihrem Charakter verläugnen können, daß ihr erster Stifter nicht an einer Mutterbrust gehegt, sondern von einer reißenden Wölfin aufgesäugt worden war. Sie waren die Tragiker der Weltgeschichte, die so manches erschütternde Trauerspiel an gefeßelten und im Kerker verschmachtenden Königen aufführten; sie waren die eiserne Nothwendigkeit der andern Völker: die allgemeinen Zerstörer, um sich zuletzt einsam mitten in einer einförmig gehorchenden Welt aus den Ruinen das Mausoleum ihrer eigenen Würde und Freiheit aufzuthürmen. Ihnen war es nicht gegeben, durch gemäßigte Accente des Seelenleidens zu rühren, und mit schonender Hand die Tonleiter der Gefühle durchzuspielen. Natürlich

suchten sie auch im Trauerspiel mit Ueberspringung aller Mittelgrade immer das Aeußerste, sowohl im Stoicismus des Heldenmuthes, als in der ungeheuern Wuth verbrecherischer Gelüste. Von ihrer alten Größe war ihnen nichts übrig geblieben, als der Trotz gegen Schmerzen und Tod, wenn der ausschweifende Genuß des Lebens endlich damit vertauscht werden mußte. Dieses Siegel ihres eignen vormaligen Adels drückten sie dann ihren tragischen Helden mit selbstgefälliger und prahlhafter Verschwendung auf.

Endlich fehlte es im Zeitalter der ausgebildeten Litteratur den dramatischen Dichtern unter einem bis zur Raserei schaulustigen Volke dennoch an einem Publikum für die Poesie. In den Triumphzügen, den Gladiatorspielen und Thiergefechten wurden alle Herrlichkeiten der Welt, alle Seltenheiten fremder Himmelsstriche dem Auge des Zuschauers vorübergeführt, es ersättigte sich an den gewaltsamsten blutigen Auftritten. Was konnten auf so gestählte Nerven die feineren Abstufungen des tragischen Pathos wirken? Die Mächtigen setzten ihren Ehrgeiz darein, den unermeßlichen Raub fremder oder bürgerlicher Kriege an einem Tage dem Volke zur Schau zu legen, auf Bühnen, die meistens nach gemachtem Gebrauch wieder eingerißen wurden. Was uns Plinius von der architektonischen Ausschmückung an der des Scaurus erzählt, gränzt an's Unglaubliche. Als man es mit der Pracht nicht höher treiben konnte, suchte man durch die Neuheit der mechanischen Erfindungen zu reizen. So ließ ein Römer dem Begräbnißfeste seines Vaters zu Ehren zwei Theater bauen, mit dem Rücken aneinander gelehnt, und jedes dergestalt beweglich auf einem einzigen Angel mitten darunter ruhend, daß sie nach vollendetem Schauspiel sammt allen darauf sitzenden Zuschauern herumgedreht wurden, und sich

zu einem Circus an einander ſchloßen, worauf man Gladiatorſpiele gab. Das Vergnügen der Augen hatte das der Ohren gänzlich verſchlungen; Seiltänzer und weiße Elephanten zog man jeder dramatiſchen Ergötzung vor; das geſtickte Purpurkleid des Schauſpielers wurde beklatſcht, wie uns Horaz berichtet, und ſo wenig aufmerkſam und ruhig war die große Volksmaſſe, daß er ihr Getöſe mit dem des Meeres oder eines waldigen Gebirges im Sturme vergleicht.

Nur ein einziges Probeſtück von dem tragiſchen Talente der Römer iſt uns übrig geblieben, wornach wir jedoch Unrecht hätten das Verlorne aus beßern Zeiten zu beurtheilen; ich meine die zehn Trauerſpiele, welche unter dem Namen des Seneca gehen. Ihr Anſpruch hierauf kommt mir ſehr zweideutig vor: vielleicht gründet er ſich bloß auf die Veranlaßung, daß Seneca in einem dieſer Stücke, der Octavia, perſönlich vorkommt, was vielmehr dagegen hätte entſcheiden ſollen. Die Meinungen der Gelehrten darüber ſind verſchieden: einige ſchreiben ſie zum Theil dem Philoſophen Seneca, zum Theil ſeinem Vater, dem Rhetor, zu; andre nehmen noch einen von beiden verſchiedenen Tragiker Seneca an. Dahin kommt man überein, daß die ſämmtlichen Stücke nicht von Einer Hand, und ſogar aus verſchiedenen Zeitaltern ſich herſchreiben. Zur Ehre des römiſchen Geſchmacks möchte man ſie für ſehr ſpäte Aftergeburten des Alterthums halten: allein Quintilian führt einen Vers aus der Medea des Seneca an, der ſich in der unſrigen wirklich findet; und dagegen iſt allerdings in Abſicht auf dieſes Stück nichts einzuwenden, deſſen Vorzüge vor den übrigen doch nicht ſo gar einleuchtend ſein dürften. (Der Verfaßer dieſer Medea läßt die Heldin ihre Kinder vor den Augen des Volkes erwürgen, ungeachtet der Warnung des Horaz, der dabei vermuthlich

schon ein einheimisches Beispiel vor Augen hatte; denn schwerlich hatte ein Grieche diesen Fehler begangen. Die römischen Tragiker mußten ein besonderes Gelüste haben, in einer solchen Abscheulichkeit Neuheit und Wirkung zu suchen.) Auch finden wir im Lucan, einem Zeitgenoßen des Nero, eine ganz ähnliche Manier des Schwulstes, der alles Große zum Unsinn verzerrt. Der gewaltsame Zustand Roms unter einer Reihe blutdürstiger Tyrannen hatte auch in der Beredsamkeit und Poesie Unnatur erzeugt. Man hat in ähnlichen Epochen der neueren Geschichte dieselbe Erscheinung bemerkt. Unter der weisen und milden Regierung eines Vespasian und Titus, noch mehr eines Trajan, kehrten die Römer zu einem geläuterten Geschmacke zurück. Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch sein mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend, und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten. Mit den alten Tragödien, jenen höchsten Schöpfungen des poetischen Genius der Griechen, haben diese nichts weiter gemein als den Namen, die äußre Form und die mythologischen Stoffe; und doch stellen sie sich neben jene, sichtbar in der Absicht, sie zu überbieten, was sie ungefähr so leisten, wie eine hohle Hyperbel gegen die innigste Wahrheit. Jeder tragische Gemeinplatz wird bis auf den letzten Athemzug abgehetzt; alles ist Phrase, unter denen die einfachste schon geschraubt ist. Mit Witz und Scharfsinn wird eine gänzliche Armut an Gemüth überkleidet. Auch Phantasie ist darin, oder wenigstens ein Phantom davon: vom Mißbrauch jeder Geisteskraft ist das Beispiel gegeben. Die Verfaßer haben das Mittel ge-

funden, in einem bis zur Dunkelheit epigrammatischen Lakonismus ermüdend weitschweifig zu sein. Ihre Personen sind weder Ideale, noch wirkliche Menschen, sondern riesenhafte unförmliche Marionetten, die bald am Drath eines unnatürlichen Heroismus, bald an dem einer eben so unnatürlichen, vor keinem Greuel sich entsetzenden, Leidenschaft in Bewegung gesetzt werden.

In einer Geschichte der dramatischen Kunst hätte ich die Tragödien des Seneca also ganz übergehen dürfen, wenn sie nicht bei dem blinden Vorurtheil für alles, was wir aus dem Alterthum überkommen haben, manche Nachahmungen nach sich gezogen hätten. Sie waren eher und allgemeiner bekannt, als die griechischen Trauerspiele. Nicht bloß Gelehrte ohne Sinn für die Kunst haben günstig über sie geurtheilt, ja sie den griechischen Tragödien vorgezogen; auch Dichter haben sie ihres Studiums werth geachtet. Der Einfluß des Seneca auf Corneille's Begriffe vom Tragischen ist unverkennbar; Racine hat ihn gewürdigt, in seiner Phädra beträchtlich Vieles, wovon Brumoy ein Verzeichniß liefert, unter andern beinahe die ganze Scene der Liebeserklärung von ihm zu entlehnen.

## Sechszehnte Vorlesung.

Die Italiäner. Schäferspiele von Tasso und Guarini. Geringe Fortschritte im Trauerspiel. Metastasio und Alfieri. Ausführliche Beurtheilung beider. Lustspiele des Ariost, Machiavell, Aretin, Porta. Improvisiertes Maskenspiel. Goldoni, Gozzi. Neuester Zustand

Hiemit verlaßen wir das klassische Alterthum, und gehen zu der dramatischen Litteratur der neueren Nationen fort. Ueber die Ordnung, worin sie am bequemsten abzuhandeln ist, kann man zweifelhaft sein, ob man nämlich, was jede Nation geleistet, der Reihe nach aufstellen, oder nach den sich kreuzenden Einflüßen von einer zur andern übergehen soll. Das zuerst erneuerte italiänische Theater hat anfänglich auf das französische gewirkt, nachher aber von diesem bedeutende Rückwirkungen erfahren. Die Franzosen haben vor der völligen Ausbildung ihrer Bühne von den Spaniern noch weit mehr entlehnt, als von den Italiänern; späterhin hat Voltaire eine Erweiterung ihres theatralischen Kreißes nach dem Vorbilde der Engländer vermitteln wollen, womit es aber wenig auf sich gehabt, weil nach ihren Begriffen von Nachahmung der Alten und ihrem Kunstgeschmack schon Alles festgesetzt war. Die englische und spanische Bühne

ſtehen faſt unabhängig von den übrigen, und auch eine von der andern, da: ſie haben viele Einflüße nach außen verbreitet, aber wenige empfangen. Um Verwirrung zu verhüten, ſcheint es doch rathſamer, die verſchiedenen Litteraturen von einander zu ſondern; die fremden Einwirkungen laßen ſich dennoch anmerken. Um ſo mehr, da bei einigen der neueren Nationen ganz entſchieden der Grundſatz der Nachahmung der Alten, bei andern der romantiſche Geiſt oder wenigſtens eine um die klaſſiſchen Muſter unbekümmerte Originalität vorgewaltet hat: jenes nämlich bei den Italiänern und Franzoſen, dieſes bei den Engländern und Spaniern.

Wie die Einführung des Chriſtenthums zur Abſtellung der ſowohl bei den Griechen als Römern äußerſt ausgearteten Schauſpiele wirkte, noch ehe der Einfall der nordiſchen Eroberer allem Kunſtgenuße ein Ende machte, habe ich ſchon im Vorhergehenden erwähnt. Nach dem langen Schlaf des dramatiſchen und theatraliſchen Geiſtes im Mittelalter, der ſich, unabhängig von den klaſſiſchen Muſtern, in Myſterien und Moralitäten wieder zu regen anfieng, erwachte zuerſt bei den Italiänern das Beſtreben, wie in andern Künſten und Gattungen der Poeſie, ſo auch auf dem Theater die Alten nachzuahmen. Als das erſte regelmäßige Trauerſpiel wird gewöhnlich die Sophoniſbe des Triſſino aus dem Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts genannt. Ich kann mich nicht rühmen, dieſe litterariſche Merkwürdigkeit geleſen zu haben, doch kenne ich den Verfaßer ſonſt als einen geiſtloſen Pedanten; und da ſelbſt die Gelehrten, welche am meiſten auf Nachahmung der Alten dringen, ſie für ein todtes Werk des Fleißes ohne dichteriſchen Geiſt erklären, ſo dürfen wir es wohl ohne nähere Unterſuchung bei dieſem Urtheile bewenden

laßen. Merkwürdig ist, bei der ängstlichen Beibehaltung der alten Formen bis auf den Chor, der Uebergang aus dem Gebiet der Mythologie in das der römischen Geschichte.

Epoche machen die Schäferspiele des Tasso und Guarini, die nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts fallen, und in denen die Darstellung zwar größtentheils nicht tragisch, aber doch edel, ja idealisch ist. Auch sind sie mit hinreißend schönen Chören ausgestattet, die nur freilich wie lyrische Stimmen in der Luft schweben, die nicht persönlich erscheinen, noch weniger als beständige Zeugen der Handlung nach wahrscheinlichen Bestimmungen herbeigeführt sind. Für das Theater waren diese Compositionen allerdings bestimmt: sie sind mit festlicher Pracht und, wir dürfen vermuthen, in edlem Kunstgeschmack zu Ferrara und Turin aufgeführt worden. Allein dieß giebt uns eben einen Begriff von der damaligen Kindheit des Theaters: wiewohl Verwickelung und Auflösung im Ganzen ist, so steht die Darstellung doch in den einzelnen Scenen still, und läßt auf Zuschauer schließen, die an theatralische Ergötzungen wenig gewöhnt, folglich genügsam waren, und die ruhige Entfaltung schöner Poesie ohne dramatischen Fortschritt mit Geduld abwarteten. Der Pastor fido insbesondre ist eine unnachahmliche Hervorbringung: original und doch klassisch; romantisch durch den Geist der dargestellten Liebe; in den Formen mit dem großen einfachen Gepräge des klassischen Alterthums bezeichnet; neben den süßen Tändeleien der Poesie voll von hoher keuscher Schönheit des Gefühls. Keinem Dichter ist es wohl so gelungen, die moderne und antike Eigenthümlichkeit zu verschmelzen. Für das Wesen der alten Tragödie zeigt er einen tiefen Sinn, denn die Idee des Schicksals beseelt die Grundanlage seines Stückes, und die Hauptcharaktere kann man idealisch

nennen; er hat zwar auch Caricaturen eingemiſcht, und die Compoſition deswegen Tragikomödie genannt: allein ſie ſind es nur durch ihre Geſinnungen, nicht durch den Unadel der äußern Sitten, gerade wie die alte Tragödie ſelbſt den untergeordneten Perſonen, Sklaven oder Boten, ihren Antheil an der allgemeinen Würde leiht.

Unendlich wichtig iſt dieſe Erſcheinung in der Geſchichte der Poeſie überhaupt; für die dramatiſche iſt ſie ohne Folge geblieben, und mußte es gewiſſermaßen.

Ich komme auf das eigentliche Trauerſpiel der Italiäner zurück. Nach der Sophoniſbe und einigen gleichzeitigen Stücken, die Calſabigi das erſte tragiſche Kinderlallen Italiens nennt, werden eine Menge aus dem ſechszehnten, ſiebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert angeführt; doch iſt nichts darunter, was einen bedeutenden Ruf erworben oder wenigſtens behauptet hätte. Wiewohl dieſe Schriftſteller alle vermeintlich nach den Regeln des Ariſtoteles arbeiteten, entwirft Calſabigi, ein ganz dem franzöſiſchen Syſtem zugethaner Kritiker, folgendes Bild von ihren tragiſchen Mißgeburten: „Verkehrte, verwickelte, unwahrſcheinliche Plane, übelverſtan„dene ſceniſche Anordnung, unnütze Perſonen, doppelte Hand„lung, unpaſſende Charaktere, rieſenhafte oder kindiſche Ge„danken, ſchwache Verſe, geſchraubte Phraſen, keine harmoniſche „noch natürliche Poeſie; alles dieß aufgeſtutzt mit übel an„gebrachten Beſchreibungen und Gleichniſſen, oder müßigen „Erörterungen aus der Philoſophie und Politik, dazwiſchen „eingeflochten ſeelenloſe Liebſchaften, abgedroſchene Zärtlich„keiten, die in jeder Scene vorkommen; von tragiſcher Kraft, „von dem Zuſammenſtoß der Leidenſchaften, von ergreifenden „theatraliſchen Kataſtrophen nicht die geringſte Spur.“ Wir können uns hier nicht damit aufhalten, die ganze Polter-

kammer verlegener Litteratur aufzuräumen; wir kommen daher sogleich auf die Merope des Maffei, welche zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts erschien. In Italien hat sie sogleich großes Aufsehen erregt, auswärts besonders durch Voltaires Wetteifer damit einen ungemeinen Ruf erlangt. Die Absicht beider war, ein verlorenes und von den Alten gerühmtes Stück des Euripides nach der Angabe des Inhalts bei'm Hygin gewissermaßen wieder herzustellen. Voltaire hat die Merope des Maffei, scheinbar lobend, als Nebenbuhler bekrittelt; ein ausführliches, eben so unparteiisches als einsichtsvolles, Urtheil darüber fällt Lessing in seiner Dramaturgie. Er erklärt es bei allem Verdienst eines reinen und einfachen Geschmacks mehr für die Arbeit eines gelehrten Antiquars, als eines für die dramatische Kunst gebornen und darin geübten Geistes. Dem zufolge können wir auf den vorhergehenden Zustand schließen, wo ein solches Werk so großes Aufsehen machen konnte.

Seitdem sind Metastasio und Alfieri aufgetreten, jener vor der Mitte, dieser im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. Ich rechne die musikalischen Schauspiele des ersten hieher, weil sie durchaus eine ernste pathetische Wirkung bezwecken, weil sie auf idealische Darstellung Anspruch machen, und in der äußern Form zum Theil dasjenige darin beobachtet ist, was man zur Regelmäßigkeit eines Trauerspiels rechnete. Beide Dichter, wiewohl in ihrem Streben einander entgegengesetzt, haben dennoch einen gemeinschaftlichen Einfluß verspürt, nämlich den des französischen Theaters. Sie haben zwar beide sich dagegen erklärt, als zu dieser Schule gehörig angesehen zu werden; sie haben versichert, sie hätten geflißentlich die französischen Musterwerke nicht gelesen, um ihrer eignen Originalität nicht zu schaden. Dieß ist schon

eine Vorſicht von übler Vorbedeutung: wer ſeiner innern Selbſtändigkeit vollkommen ſicher iſt, kann unbedenklich die Werke ſeiner Vorgänger ſtudieren, er wird für die Kunſt daraus lernen, und dennoch ſeinen Hervorbringungen ein eigenthümliches Gepräge aufdrücken. Allein ich kann dieſen Dichtern nicht helfen: iſt es wirklich wahr, daß ſie die franzöſiſchen Trauerſpiele gar nicht, oder erſt nach Vollendung ihrer Arbeiten geleſen, ſo muß ein unmerklicher Einfluß in der Atmoſphäre verbreitet geweſen ſein, der ohne ihr Wißen ſie beſtimmt hat. Dieß iſt ſehr begreiflich aus dem großen Anſehen, worin ſeit Ludwig dem Vierzehnten das franzöſiſche Trauerſpiel bei der gelehrten ſowohl als der großen Welt in ganz Europa geſtanden; aus der Ummodelung vieler auswärtigen Theater nach franzöſiſchem Zuſchnitt; aus der auf negative Correctheit dringenden Kritik, welche von Frankreich aus den Ton in der Litteratur angab. Die Verwandtſchaft iſt bei beiden unläugbar, auffallender aber bei'm Alfieri, wegen der Einmiſchung des muſikaliſchen Elements bei'm Metaſtaſio. Ich finde ſie in der gänzlichen Abweſenheit des romantiſchen Geiſtes, in einer gewiſſen phantaſieloſen Nüchternheit der Compoſition, in der nicht recht mythologiſchen Behandlung der mythologiſchen, und der nicht recht hiſtoriſchen Behandlung der hiſtoriſchen Stoffe, endlich in der bezweckten tragiſchen Reinheit, welche in Einförmigkeit ausartet. Die Einheiten des Ortes und der Zeit hat Alfieri durchgängig beobachtet; Metaſtaſio nur die letzte, weil man von dem Operndichter Veränderung der Scene ſogar forderte. Alfieri hingegen läßt die Augen meiſtens ganz leer ausgehen. In ſeinen Planen hat er auf die antike Einfachheit hingeſtrebt; Metaſtaſio hat in der reichen Verwickelung der ſeinigen ſpaniſche Muſter vor ſich gehabt,

besonders aus dem Calderon viel entlehnt. (Dieß behauptet ausdrücklich der gelehrte Spanier Arteaga in seinem italiänischen Werke über die Geschichte der Oper.) Doch ist jenem die harmonische Idealität der Alten eben so fremd geblieben, als diesem der aus scheinbar widersprechenden unauflöslichen Mischungen hervorgehende Reiz der romantischen Dichter.

Schon vor dem Metastasio hatte Apostolo Zeno die Oper, wie man es nennt, gereinigt, was aber im Sinne der neueren Kritiker oft bedeuten will, ausgeleert. Er bildete sich nach dem Trauerspiel, und zwar nach dem französischen, und seine allzu gründliche, oder, wenn man will, schwerfällige Annäherung an dieses Muster ist eben Schuld daran, daß er für die musikalische Entwickelung zu wenig Spielraum übrig ließ, weswegen seine Stücke auch durch seinen gewandteren Nachfolger sogleich von der Opernbühne verdrängt worden sind. Es ist überhaupt eine falsche Richtung in der Kunst, in einer Gattung das mit Nachtheil leisten zu wollen, was eine andre vollkommner leistet, und darüber eigenthümliche Vorzüge aufzuopfern. Dieß rührt von einem todten Begriffe der Regelmäßigkeit her, den man einmal für allemal aufgestellt hat, statt den Geist und die verschiednen Gesetze jeder Gattung anzuerkennen.

Metastasio verdunkelte den Zeno, weil er bei einem ähnlichen Streben doch biegsamer einlenkte, um sich den Bedürfnissen des Musikers zu fügen. Die Vorzüge, wodurch er bei den heutigen Italiänern klassisch und gewissermaßen das für sie geworden, was Racine den Franzosen ist, sind die vollkommenste Reinigkeit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache überhaupt, und insbesondre der sanfteste Wohllaut und die größte Lieblichkeit in den Liedern. Vielleicht

hat nie ein Dichter eine größere Fertigkeit gehabt, als er, in der Kunſt, die weſentlichen Züge einer pathetiſchen Situation in der Kürze zuſammenzufaßen; ſeine Lieder, womit die Perſonen abgehen, ſind faſt immer der gediegenſte muſikaliſche Auszug einer Gemüthsſtimmung, der ſich geben läßt. Aber freilich muß man geſtehen, er ſchildert die Leidenſchaft nur nach ganz allgemeinen Beſtimmungen: ſein Pathos iſt geläutert ſowohl von allem charakteriſtiſchen als contemplativen Gehalt, und ſo hat die poetiſche Darſtellung nicht ſchwer daran zu tragen, und kann unermüdlich mit leichter Bewegung forteilen, um alsdann dem Muſiker die Sorge einer reicheren Entfaltung zu überlaßen. Metaſtaſio iſt durchgehends muſikaliſch; aber, um bei dem Gleichniſſe zu bleiben, er beſitzt von der poetiſchen Muſik nur den Theil der Melodie, ohne harmoniſchen Umfang, und ohne die geheimnißvollen Wirkungen des Contrapunktes. Oder um es noch anders auszudrücken: er iſt muſikaliſch, aber ganz und gar nicht pittoreſk. Seine Melodien ſind leicht und gefällig, allein ſie wiederholen ſich mit weniger Abwechſelung; wenn man einige ſeiner Stücke geleſen hat, ſo kennt man ſie alle, und die Compoſition im Ganzen iſt immer ohne Bedeutung. Seine Helden ſind galant wie die des Corneille, ſeine Heldinnen zärtlich wie die des Racine; dieß haben manche, ohne Rückſicht auf die Bedürfniſſe der Oper, zu ſcharf gerügt. Mir ſcheint dabei bloß die Wahl ſolcher Stoffe tadelnswerth, deren ſtrenger Ernſt ſich nicht ohne einen auffallenden Mißſtand mit ſolchen Tändeleien vermengen ließ. Hätte Metaſtaſio ſich nur nicht an großen hiſtoriſchen Namen vergriffen; hätte er ſeine Gegenſtände häufiger aus der Mythologie oder aus noch phantaſtiſcheren Dichtungen entlehnt, hätte er immer ſo glücklich gewählt wie in ſeinem Achilles

auf Skyros, wo das Heroische der Natur der Sache nach mit dem Idyllischen verwebt ist: so möchte ihm immer die allgemeine Verliebtheit in die von ihm geschilderte Welt hingehen. Dann würde man ihm, wenn man sich anders selbst darüber versteht, was man von einer Oper erwarten und fordern darf, die Vergünstigung zu noch weit gewagteren Gaukeleien der Phantasie gern einräumen. Durch die tragischen Ansprüche hat er seinen Handel verdorben: seine Kräfte waren ihnen nicht gewachsen, und die beabsichtete verführerische Schmeichelei war mit erschütterndem Nachdruck nicht vereinbar. Ich habe einen berühmten italiänischen Dichter behaupten hören, seine Landsleute würden vom Metastasio zu Thränen gerührt. Ein solches nationales Zeugniß läßt sich nicht wohl anders abweisen, als indem man es auf die Nation selbst als Symptom ihrer sittlichen Verfaßung zurückwendet. Mir scheint es unläugbar, daß eine gewisse schmelzende Weichlichkeit in den Gefühlen und ihrem Ausdruck den Metastasio zum Lieblinge seiner Zeitgenoßen gemacht hat. Er hat Zeilen, welche durch Würde und kräftige Gedrängtheit der Tragödie vollkommen angemeßen sind; und dennoch spürt man ich weiß nicht was darin, wodurch sie für die biegsame Kehle eines Sopransängers bestimmt scheinen.

Zu dem erstaunlichen Glück, das Metastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen gemacht, hat es ferner beigetragen, daß er ein Hofdichter war, nicht bloß vermöge seines Amtes, sondern durch die Manier, worin er dichtete, gerade wie die Trauerspieldichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet, eine höchste Schonung in Allem, in der Behandlung der Leidenschaften, wie des Un-

glücks und der Verbrechen; Beobachtung der Schicklichkeiten und ſcheinbare Sittlichkeit, denn die Wolluſt wird in dieſen Schauſpielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es iſt immer nur vom Herzen die Rede: alle dieſe Eigenſchaften mußten dieſe tragiſchen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Geſinnungen iſt nicht geſpart, daneben ſind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtſinnigen Verknüpfungen angebracht. Es iſt nichts ſeltnes, daß eine beleidigte Geliebte ihren verſchmähten Liebhaber abſchickt, um den treuloſen hinterrücks zu erſtechen. Faſt in allen Stücken geht ein tückiſcher Böſewicht herum, der Verräthereien ſpielt, für den aber ſchon irgend eine königliche Großmuth, die am Ende Alles ausgleicht, im voraus beſtellt iſt. Dieſe Leichtigkeit, womit niedrige Falſchheit zu Gnaden angenommen wird, als wäre es nur eine liebenswürdige Schwäche, wäre recht ſehr anſtößig zu nennen, wenn es überhaupt mit der Spiegelfechterei tragiſcher Ereigniſſe rechter Ernſt würde. Allein die Giftbecher werden immer zur gehörigen Zeit von den Lippen weggeſtoßen; die Dolche entfallen den Händen, oder werden ihnen entrungen, ehe ſie den tödtlichen Streich vollführen, höchſtens ritzen ſie wie Nadeln; aus einem Kerker oder mitten unter den drohendſten Gefahren bietet ein unterirdiſcher Ausgang unerwartet das Mittel zur Flucht dar. Die Scheu vor dem Lächerlichen, dieſes Gewißen aller Dichter, die für die ſchöne Welt ſchreiben, iſt ſehr ſichtbar in der Vermeidung aller nicht ſchon hergebrachten Kühnheiten, in der Enthaltung vom Uebernatürlichen, weil ſolch ein Publikum ſelbſt zu der bunten Schaubühne der Oper keinen Wunderglauben mitbringt. Doch hat dieſe Scheu den Metaſtaſio nicht immer ſicher geleitet: außer einem übermäßigen Gebrauch des Beiſeite, der oft

sehr in's Lustige fällt, sind besonders die untergeordneten Liebschaften recht wie zur Parodie eingerichtet. Hier verräth sich der Abbate, der die verschiedenen Abstufungen des Cicisbeats, dessen Leiden und dessen Glückseligkeit aus dem Grunde kennt. Dem begünstigten Liebhaber steht meistens der überlästige gegenüber, der sich ohne Erwiederung aufdrängt, unter den Cicisbeen der soffione; jener liebt in aller Stille, und findet oft bis zu Ende des Stücks keine Gelegenheit, sein Wörtchen Liebeserklärung anzubringen: man könnte ihn den patito nennen. Und nicht bloß den männlichen Rollen, sondern auch den weiblichen ist diese rastlose Liebesjagd aufgegeben, damit sich Alles desto bunter kreuzen möge.

Nur wenige Opern des Metastasio haben sich auf der Bühne erhalten, weil der veränderte Geschmack in der Musik eine andre Einrichtung des Textes fordert. Metastasio hat selten Chöre, und fast nie andre Arien, als für eine einzelne Stimme: diese beschließen einförmig die Scenen, und der Sänger ermangelt niemals, damit abzugehen. Es ist, als ob er, stolz darauf, diesen höchsten Triumph seiner Empfindung ausgespielt zu haben, die Zuschauer ihrem Erstaunen überließe, wenn sich das Gezwitscher der Leidenschaften in den Recitativen nun in der Arie bis zu einigen volleren Nachtigalltönen erhoben hat. Man verlangt jetzt in der Oper häufiger Duos und Trios, und lärmende Finale. In der That dürfte es die schwerste Aufgabe für den Operndichter sein, die verworrenen Stimmen streitender Leidenschaften sich zu einer gemeinschaftlichen Harmonie begegnen zu laßen, ohne ihr Wesen aufzuheben: eine Aufgabe, die aber meistens sowohl von dem Dichter als dem Musiker nur sehr willkürlich gelöst wird.

Alfieri, ein kühn und stolz gesinnter Mann, verschmähte

durch ſolche Beſtechungen, wie Metaſtaſio ſie aufgeboten hatte, zu gefallen: er war höchſt entrüſtet über die ſchlaffe Verſunkenheit ſeines Volkes, über die Ausartung ſeiner Zeitgenoßen überhaupt. Dieſe Entrüſtung feuerte ihn zur Aufſtellung männlicher Seelenſtärke, ſtoiſcher Grundſätze und freier Geſinnungen, auf der andern Seite zur Schilderung der Greuel des Deſpotiſmus an. Seine Begeiſterung war weit mehr politiſch und moraliſch, als poetiſch, und man muß ſeine Trauerſpiele mehr wie Handlungen des Mannes, als wie Werke des Dichters loben. Bei der großen Abneigung, die er davor hatte, denſelben Weg als Metaſtaſio einzuſchlagen, gerieth er natürlich auf das entgegengeſetzte Aeußerſte: ich möchte ihn einen umgekehrten Metaſtaſio nennen. Iſt die Muſe des letzten eine liebeſchmachtende Nymphe, ſo iſt Alfieris Muſe eine mannweibliche Amazone. Er gab ihr eine ſpartaniſche Erziehung, er wollte der Cato des Theaters werden; aber er vergaß, daß der tragiſche Dichter wohl ein Stoiker, aber die tragiſche Darſtellung ſelbſt nicht ſtoiſch ſein darf, wenn ſie anders rühren und erſchüttern ſoll. Seine Sprache iſt ſo bildlos, als ob die redenden Perſonen durchaus von aller Phantaſie entblößt wären; ſie iſt abgebrochen und herbe: er wollte ſie von neuem ſtählen, und ſie verlor dadurch nur ihren Glanz und wurde ſpröde und unbiegſam. Er iſt nicht nur nicht muſikaliſch, ſondern geradezu antimuſikaliſch, er zerreißt das Gefühl durch die härteſten Mißlaute ohne alle Milderung oder Auflöſung. Die Tragödie ſoll durch eine erhebende Geſinnung unſer Gemüth gewiſſermaßen von der ſinnlichen Gewalt des Lebens entfeßeln; aber um dieß wirklich zu leiſten, darf ſie dieſe gefährliche Gabe des Himmels nicht von ihrem Reiz entkleiden: ſie muß uns vielmehr die höchſte Herrlichkeit unſers von

Abgründen umringten Daseins zeigen. Wenn man Alfieris Trauerspiele liest, so kommt einem die Welt überhaupt düster und widerwärtig vor. Eine Darstellung, worin das Gewöhnliche im menschlichen Lebenslauf trübselig, die außerordentlichen Katastrophen aber entsetzlich erscheinen, gleicht einem Klima, wo mit den nie aufgeheiterten Nebeln eines nördlichen Winters die entflammten Ungewitter der heißen Zone vereinigt wären. Charakteristische Tiefe und Feinheit muß man bei'm Alfieri eben so wenig erwarten, als bei'm Metastasio; es ist nur eine entgegengesetzte Einseitigkeit in Auffaßung der menschlichen Natur. Seine Menschen sind eben so nach nackten allgemeinen Begriffen entworfen, und er malt häufig schwarz und weiß grell neben einander. Die Bösewichter tragen meistens bei ihm ihre rohe Abscheulichkeit auf der Außenseite: dieß möchte hingehen, wiewohl ein solches Bild schwerlich dazu dienen wird, sie in der Wirklichkeit zu erkennen; allein seine tugendhaften Personen sind nicht liebenswürdig, und das ist ein weit schlimmeres Unglück. Der einschmeichelnden Grazien, ja auch alles untergeordneten Reizes und Schmuckes entäußerte er sich geflißentlich, (wenn sie diesem kaustischen Geiste nicht schon von Natur genugsam versagt waren) seinem ernsteren sittlichen Zwecke zu Gunsten, wie er meinte, ohne zu bedenken, daß der Dichter eben kein andres Mittel hat, die Gemüther der Menschen zu lenken, als die Bezauberungen seiner Kunst.

Von der Tragödie der Griechen, die Alfieri erst am Ende seiner Laufbahn entdeckte, ist er durch eine ungeheure Kluft getrennt; und in der Gattung des französischen Trauerspiels kann ich seine Stücke nicht als einen Fortschritt betrachten. Ihr Bau ist einfacher, der Dialog im Einzelnen weniger conventionell; die Abschaffung der Vertrauten hat

man ihm besonders als überwundene Schwierigkeit und Verbeßerung des französischen Systems hoch angerechnet: er konnte die Kammerherren und Hofdamen eben so wenig in der Dichtung, als in der Wirklichkeit leiden. Dagegen halten seine Stücke mit den beßeren französischen an gefälliger und glänzender Beredsamkeit keine Vergleichung aus; auch sind sie weit kunstloser in der Verknüpfung, den Abstufungen, Vorbereitungen und Uebergängen. Man vergleiche zum Beispiel den Britannicus des Racine mit der Octavia des Alfieri. Beide berufen sich auf den Tacitus als ihre Quelle; welcher von ihnen hat nun diesen tiefen Menschenkenner beßer verstanden? Racine beweist sich hier als einen Mann, der den Hof auch von seiner verderbten Seite vollkommen kannte, und das alte Rom unter den Kaisern in diesem Spiegel der Beobachtung sah. Wenn hingegen Alfieri nicht ausdrücklich versicherte, seine Octavia sei eine Tochter des Tacitus, so sollte man vielmehr glauben, sie sei auf die des angeblichen Seneca gebaut. Mit solchen Farben werden die Tyrannen in den Redeübungen der Schulen gemalt. Ist dieser immerfort polternde und tobende Nero jener, der von der Natur dazu gebildet zu sein schien, wie Tacitus sagt, seinen Haß unter Liebkosungen zu verbergen? jener feige, anfangs aus Feigheit, nachher mit ausschweifendem Gelüst grausame, und bis auf den letzten Augenblick seines Lebens phantastisch eitle Weichling?

Eben so wenig, wie hier den Tacitus, hat Alfieri in der Verschwörung der Pazzi den Machiavell ergründend in eine dichterische Darstellung übersetzt. In diesen und andern Stücken aus der neuern Geschichte, dem Philipp, dem Don Garcia hat er den Geist und Ton der neueren Zeiten, ja seines eignen Volkes durchaus nicht zu treffen gewußt: seine

Begriffe vom tragischen Stil widersetzten sich allem örtlich bestimmten Costum. Auf der andern Seite ist es merkwürdig, wie die aus den tragischen Cyklen der Griechen entlehnten Gegenstände, z. B. die Orestie, ihre heroische Pracht einbüßen, und ihm unter den Händen häuslich und beinahe bürgerlich modern werden. Am besten hat er noch das öffentliche Leben der römischen Republik gefaßt: es ist ein großer Vorzug der Virginia, daß die Handlung auf dem Forum, und zum Theil vor den Augen des Volkes vorgeht. Sonst ist bei der beobachteten Einheit des Ortes der von ihm gewählte Schauplatz meistens so unscheinbar und unbestimmt, daß man glauben sollte, es wäre ein abgelegener Winkel, wohin eben niemand kommt, als einige in verdrießliche Händel verwickelte Personen. Daß er seinen Königen und Helden der Einfachheit zu Gefallen ihre äußere Umgebung ganz und gar abstreift, macht einen Eindruck, als ob die Welt um sie her wirklich entvölkert wäre. Diese Einsamkeit der Bühne ist sehr auffallend im Saul, hinter dem Rücken zweier Heere und im Augenblick einer entscheidenden Schlacht, da sich sonst dieses Stück durch einen etwas morgenländischen Anstrich und lyrischen Schwung in der Geistesverwirrung Sauls vortheilhaft auszeichnet. Die Myrrha ist ein allzugewagter Versuch, einen für die Sinne und für das Gefühl gleich empörenden Stoff mit Schicklichkeit zu behandeln. Der Spanier Arteaga hat über dieses Trauerspiel und über den Philipp scharfe, aber gründliche Kritiken geschrieben.

Was seit Alfieri etwa noch zu bemerken, verspare ich auf die Uebersicht von dem jetzigen Zustande des italiänischen Theaters, und kehre in der Zeitordnung zurück, um einen kurzen Abriß der Geschichte des Lustspiels darzulegen.

Die Italiäner giengen in dieſer Gattung anfangs von einer nicht genugſam auf den Unterſchied der Zeiten und Sitten Rückſicht nehmenden Nachahmung der Alten aus, wie man denn auch auf den älteſten Theatern den Plautus und Terenz überſetzt aufführte; ſie geriethen aber bald in die ſeltſamſten Ausſchweifungen. Man hat Luſtſpiele vom Arioſt und Macchiavell, von jenem in reimloſen versi sdruccioli, von dieſem bis auf eines in Proſa. Solche Männer können nichts hervorbringen, worin ſich ihr Verſtand ganz verläugnete. Aber Arioſt hielt ſich im Zuſchnitt der Stücke zu nahe an die Erfindungen der Alten, und brachte daher keine lebendigen Sittengemälde hervor. Bei'm Macchiavell iſt dieß nur in ſeiner Clizia, einer Nachahmung des Plautus, der Fall; die Mandragola und ein andres Luſtſpiel ohne Namen ſind florentiniſch genug, nur leider auf eine wenig erbauliche Art. Ein einfältiger betrogener Ehemann, ein heuchleriſcher vermittelnder Mönch ſpielen die Hauptrollen. Erfindungen, wie in den ſpaßhaften lüſternen Erzählungen des Boccaz, ſind keck und derb, ich will nicht ſagen, dramatiſiert, denn in Abſicht auf theatraliſche Wirkung ſind ſie ziemlich kunſtlos, ſondern dialogiſiert. Als Mimen, das heißt als Auffaßung der Sprache des gemeinen Lebens mit allen Idiotiſmen, mögen ſich dieſe Arbeiten ſehr empfehlen. Darin ſind ſie vorzüglich den lateiniſchen Luſtſpieldichtern ähnlich, daß ſie es an Anſtößigkeiten nicht fehlen laßen. Dieß war der allgemeine Ton. Auch die Luſtſpiele des Pietro Aretino ſollen nur durch ihre Unverſchämtheit merkwürdig ſein. Es iſt als ob dieſe Schriftſteller, da ſie den Geiſt einer züchtigeren Liebe mit dem Weſen des Luſtſpiels für unverträglich hielten, noch recht die Hefen von den

sinnlichen Liebschaften des griechischen Lustspiels ausgeschöpft hätten.

Früher als alle diese, zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, findet sich ein einzelner verlorner Versuch, eine ernsthafte Novelle dramatisch zu bearbeiten, als Mittelgattung zwischen dem Lust- und Trauerspiel, und mit dichterischem Schmuck ausgestattet: die Virginia des Accolti. Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, sie zu lesen, allein der ungünstige Bericht eines Litterators giebt mir eine vortheilhafte Vorstellung davon. Der Stoff dieses Schauspiels ist dieselbe Geschichte, welche den Inhalt von Shakspeares Ende gut, Alles gut ausmacht. Nach der Beschreibung muß es den älteren Stücken der noch nicht ausgebildeten spanischen Bühne ähnlich sein, mit denen es auch den Gebrauch der Stanzen zum Silbenmaße gemein hat. In Italien sind von jeher die Versuche zu einem romantischen Drama ohne Wirkung verschollen, wie in Spanien umgekehrt alle Bemühungen, das Theater nach den Regeln der Alten und späterhin der Franzosen zu modeln, durch den entschiednen Nationalgeschmack zurückgedrängt wurden.

Vom Tasso hat man ein Lustspiel, gli intrichi d'amore, das eher ein weitläuftiger Roman in Gesprächsform heißen könnte. Es sind so viele und so abenteuerliche Begebenheiten in den engen Raum von fünf Aufzügen zusammengedrängt, daß nun jede Thatsache nackt neben der andern steht, ohne im mindesten menschlich erklärt zu sein, was dem Ganzen eine unerträgliche Härte giebt. Verbrecherische Anschläge werden mit Gleichgültigkeit geschildert, und das Belustigende soll darin bestehen, daß irgend ein Zufall ihrem Erfolge zuvorkommt. Man erkennt hier gar nicht jenen Tasso wieder, dessen zartes Gefühl für Liebe, Ritterthum und Ehre sich

im befreiten Jeruſalem ſo liebenswürdig ausſpricht, weswegen auch bezweifelt worden iſt, ob dieß Werk wirklich von ihm herrühre. Der Reichthum an Erfindung, wenn man die rohe Häufung von Begebenheiten ſo nennen kann, iſt ſo groß, daß die Anſtrengung, die vielfach ſich durchkreuzenden Fäden auseinander zu halten, höchſt peinlich wird.

Eine Menge ungefähr in dieſem Zeitraume geſchriebener italiäniſcher Luſtſpiele ſind eben ſo verflochten, nur mit noch weniger Ordnung und Zuſammenhang, und hauptſächlich ſcheint darauf gerechnet zu ſein, durch Unanſtändigkeiten zu ergötzen. Ein Schmarotzer und eine Vermittlerin unerlaubter Liebeshändel ſind in allen ſtehende Charaktere. Unter den Luſtſpieldichtern dieſer Klaſſe verdient Giambatiſta Porta ausgezeichnet zu werden. Seine Anlagen ſind zwar, wie die der Uebrigen, Nachahmungen des Plautus und Terenz, oder dramatiſierte Schwänke der Novelliſten; aber in ſeinen mit Vorliebe angebrachten und ausgeführten Liebesgeſprächen athmet ein zärtliches Gefühl, das ſich mitten unter der hergebrachten Rohheit des ältern italiäniſchen Luſtſpiels und dem oft widerſtrebenden Stoffe Luft macht.

Im ſiebenzehnten Jahrhundert, da das ſpaniſche Theater ſchon im vollen Glanze blühte, ſcheinen die Italiäner häufig daher entlehnt zu haben, ſchwerlich ohne Mißbrauch und Entſtellung. Die Verwahrloſung der regelmäßigen Bühne nahm um ſo mehr überhand, als einerſeits die Leidenſchaft für die Oper Alles verſchlang, andrerſeits der Geſchmack des Volkes ſich immer für die improviſierte Poſſe mit ſtehenden Maſken erklärte. Die letztern ſind zwar an ſich nicht zu verwerfen: es ſind gleichſam eben ſo viele Centralpunkte des National-Charakters in der komiſchen Darſtellung an Aeußerlichkeiten der Sprechart, Tracht u. ſ. w. feſtgehalten. Ihre

schen Theater beinahe doppelt: der Soufleur spricht so laut, wie anderswo ein guter Schauspieler, und um sich von ihm zu unterscheiden, schreien sie ungebührlich. Es ist sehr drollig zu sehen, wie der Soufleur, wenn durch die allgemeine Vergeßlichkeit ein Auftritt in Verwirrung zu gerathen droht, sich abarbeitet, und wie eine Schlange den Kopf aus seiner Höhle herausstreckend, dem Gespräch nach der Stellung der Redenden voraneilt. Unter allen Schauspielern in der Welt glaube ich, lernen die pariſiſchen am beſten auswendig; die deutſchen thun es ihnen hierin, ſo wie in der Kenntniß des Versbaues, bei weitem nicht gleich.

Einer ihrer noch lebenden Dichter, Giovanni Pindemonti, hat mehr Umfang, Wechſel und Natur in ſeine hiſtoriſchen Schauſpiele zu bringen geſucht; allein es iſt ihm von ihren Kunſtrichtern ſehr verargt worden, daß er von der Höhe des Kothurns herabgeſtiegen, um die Wahrheit der Umſtände zu erreichen, ohne welche die Gattung nicht beſtehen kann; vielleicht auch, daß er von der ſtrengen Beobachtung der blindlings verehrten hergebrachten Regeln abgewichen. Wenn der italiäniſche Vers in der That ſo ſpröde iſt, daß er manche hiſtoriſche Einzelheiten, z. B. neuere Namen und Titel, durchaus nicht duldet, ſo ſchreibe man denn zum Theil in Proſa, und nenne es nicht Tragödie, ſondern hiſtoriſches Drama. Ueberhaupt ſehe ich es ſtillſchweigends als Grundſatz angenommen, der verso sciolto oder eilfſilbige Vers ohne Reim ſei der einzige dramatiſch taugliche, was mir gar nicht erwieſen ſcheint. Dieſer Vers ſteht den engliſchen und deutſchen reimloſen Jamben an Mannichfaltigkeit und metriſcher Bedeutung weit nach, wegen der beſtändigen weiblichen Endungen, und weil im Italiäniſchen bloß Accentuation und keine Silbenmeßung ſtatt findet; bei dem häufigen Uebergehen

des Sinnes aus einem Verſe in den andern nach allen möglichen Abtheilungen fließen die Zeilen für das Gehör bald ununterſcheidbar in einander. Alfieri glaubt die ächte dramatiſche Behandlung dieſes Verſes entdeckt zu haben, ſeinem Dialog entſprechend, der in lauter zerſchnittenen Perioden, oder vielmehr ganz unperiodiſchen, raſch abgeſtoßnenen Sätzen beſteht. Es kann ſein, daß er eine perſönliche Gewöhnung in ſeine Werke übertrug, denn er ſoll ſehr lakoniſch geweſen ſein; auch beſtimmte ihn, wie er ſelbſt erzählt, Senecas Beiſpiel: wie anders hätte er es von den Griechen lernen können! Freilich braucht man im Geſpräch nicht ſo viel verknüpfende Wortfügungen, wie auf der Rednerbühne, aber das entgegengeſetzte Aeußerſte iſt eben ſo wenig in der Natur. Man erzählt ja mündlich mit einer gewiſſen Folge, man trägt Gründe und Einwendungen entwickelnd vor, und die Leidenſchaft beſeelt augenblicklich zur Fülle des Ausdrucks, zu ſtrömender Beredſamkeit, ja zu lyriſchem Schwunge. Für den idealiſchen Dialog der Tragödie ſind alſo ſchon in dem wirklichen alle verſchiednen Töne und Bewegungen der Poeſie, außer etwa die epiſche Ruhe angedeutet. Um vieles gefälliger und angemeßner als die einförmigen eilf Silben würde ich daher die Weiſe des Metaſtaſio und vor ihm des Taſſo und Guarini in ihren Schäferſpielen finden: ſie miſchen Verſe von ſieben Silben ein, laßen auf eine Reihe reimloſer Zeilen dann und wann ein paar Reime folgen, oder ſtellen auch wohl einen Reim in die Mitte eines Verſes. Hievon wäre dann der Uebergang zu geordneten Strophen, ſei es nun Octaven oder ſelbſt lyriſchen Silbenmaßen, leicht. Der Reim und die durch ihn gebildete Verknüpfung haben nichts, was dem Weſen des dramatiſchen Dialogs widerſpräche, und die Verwerfung des Wechſels der Silbenmaße

im Schauspiel beruht bloß auf einem todten Begriffe von Regelmäßigkeit.

Für das Lustspiel hat man in Italien noch keine passende Versart ausgefunden. Der verso sciolto taugt anerkannter Maßen nicht dazu, er hat keine Vertraulichkeit. Der zwölfsilbige Vers mit gleitender Endung, welchen Ariost gewählt, ist weit beßer, dem Trimeter der Alten ähnlich, aber doch etwas einförmig. Man hat ihn wenig bearbeitet. Die martellianischen Verse, eine schlechte Nachahmung des Alexandriners, sind eine wahre Pein der Ohren: Chiari und zuweilen Goldoni haben sich ihrer zuletzt, Gozzi nur spottweise bedient. Es bleibt also zum Nachtheil der zierlicheren Ausbildung bei der Prosa.

Neue Lustspiele haben die Italiäner gar nicht, oder es sind höchstens noch stehendere und flachere Sittengemälde, als die von Goldoni, ohne Lustigkeit, ohne Erfindung, und in ihrer alltäglichen Gemeinheit geradezu widerwärtig. Dagegen haben sie eine rechte Sucht nach dem rührenden Drama und bürgerlichen Trauerspiele bekommen; sie spielen eifrig die beliebten deutschen Stücke dieser Art, und bringen die verkehrtesten Nachahmungen an's Licht. Die Gewöhnung an die Oper und die Ballette, als ihre Lieblingsschauspiele, worin sie nichts als von Zeit zu Zeit eine schöne Arie und Luftsprünge suchen, hat ihrem Publikum, wie es scheint, gänzlich die Fähigkeit benommen, sich um dramatischen Zusammenhang zu bekümmern: sie nehmen gar keinen Anstoß daran, zwei Acte aus verschiedenen Opern an einem Abend, oder den letzten zuerst aufführen zu sehen.

Wir glauben daher nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, sowohl die dramatische Poesie, als die Schauspielkunst sei in Italien im kläglichsten Verfall, es sei noch nicht

einmal der Anfang zu einer Nationalbühne gemacht, auch ohne einen gänzlichen Umſchwung in den leitenden Begriffen keine Ausſicht dazu vorhanden.

Calſabigi ſucht die Urſachen dieſes Zuſtandes in dem Mangel ſtehender Schauſpieler-Geſellſchaften und einer Hauptſtadt. Dieß letzte hat allerdings einigen Grund: in England, Spanien und Frankreich hat ſich ein nationales Syſtem der dramatiſchen Kunſt entwickelt und feſtgeſetzt; in Italien und Deutſchland, wo es nur Hauptſtädte der einzelnen Staaten, aber keine allgemeine giebt, findet das Aufkommen des Theaters große Schwierigkeit. Die in einer falſchen Theorie liegenden Hinderniſſe konnte Calſabigi freilich nicht in Anſchlag bringen, weil er ihr ſelbſt zugethan war.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

August Wilhelm von Schlegel's

# Vorlesungen

über

# dramatische Kunst

und

# Litteratur.

---

Dritte Ausgabe,

besorgt

von

Eduard Böcking.

Zweiter Theil.

---

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

einmal der Anfang zu einer Nationalbühne gemacht, auch ohne einen gänzlichen Umſchwung in den leitenden Begriffen keine Ausſicht dazu vorhanden.

Calſabigi ſucht die Urſachen dieſes Zuſtandes in dem Mangel ſtehender Schauſpieler-Geſellſchaften und einer Hauptſtadt. Dieß letzte hat allerdings einigen Grund: in England, Spanien und Frankreich hat ſich ein nationales Syſtem der dramatiſchen Kunſt entwickelt und feſtgeſetzt; in Italien und Deutſchland, wo es nur Hauptſtädte der einzelnen Staaten, aber keine allgemeine giebt, findet das Aufkommen des Theaters große Schwierigkeit. Die in einer falſchen Theorie liegenden Hinderniſſe konnte Calſabigi freilich nicht in Anſchlag bringen, weil er ihr ſelbſt zugethan war.

August Wilhelm von Schlegel's

# Vorlesungen

über

# dramatische Kunst

und

# Litteratur.

---

Dritte Ausgabe,

besorgt

von

Eduard Böcking.

Zweiter Theil.

---

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

# August Wilhelm von Schlegel's

# sämmtliche Werke.

Herausgegeben

von

Eduard Böcking.

Sechster Band.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

Seite

Einundzwanzigste Vorlesung . . . . . 83
(Fortsetzung.) Uebersicht der wichtigsten Werke Racines. Thomas Corneille und Crebillon. Uebersicht der wichtigsten Werke Voltaires.

Zweiundzwanzigste Vorlesung . . . . . 102
Französisches Lustspiel. Moliere. Kritik seiner Werke.

Dreiundzwanzigste Vorlesung . . . . . 124
(Fortsetzung.) Lustspiele außer denen Molieres. Corneille, Scarron, Racine, Boursault. Regnard, Legrand. Lustspiele aus der Zeit der Regentschaft; Destouches und Marivaux; Piron und Gresset. Neuere.

Vierundzwanzigste Vorlesung . . . . . 136
(Fortsetzung.) Die heroische Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots versuchte Umschaffung des Theaters. Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauspielkunst.

Fünfundzwanzigste Vorlesung . . . . . 154
Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geiste des romantischen Schauspiels. Shakspeare.

Sechsundzwanzigste Vorlesung . . . . . 173
(Fortsetzung.) Shakspeares Zeitalter und Lebensumstände. Inwiefern das Costum nothwendig oder entbehrlich. Shakspeare der größte Charakteristiker.

Siebenundzwanzigste Vorlesung . . . . . 191
(Fortsetzung.) Die Aechtheit des shakspeareschen Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakspeares Sprache und Versbau.

Achtundzwanzigste Vorlesung . . . . . 211
(Fortsetzung.) Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: der Lustspiele: Die beiden Edelleute von Verona, Das Lustspiel der Irrungen, Die gezähmte böse Sieben, Verlorne Liebesmüh, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem, Der Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt.

Seite

Neunundzwanzigste Vorlesung . . . . . 231

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: der Lustspiele:) Der heilige Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt, Ein Sommernachtstraum, Der Sturm, Das Wintermärchen, Cymbelin. — Romeo und Julia. Othello. — Beurtheilung der Trauerspiele: Hamlet.

Dreißigste Vorlesung . . . . . 251

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: der Trauerspiele:) Macbeth, König Lear; die drei römischen Stücke: Coriolan, Julius Cäsar, Antonius und Kleopatra. — Timon von Athen, Troilus und Kressida.

Einunddreißigste Vorlesung . . . . . 272

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares:) Die zehn aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele und Die lustigen Weiber von Windsor.

Anhang . . . . . 303

Ueber die angeblich Shakspearen untergeschobnen Stücke.

Zweiunddreißigste Vorlesung . . . . . 312

Zwei Perioden des englischen Theaters; die ältere die wichtigste. Früheste Gestalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zustand der Schauspielkunst zu Shakspeares Zeit. Alterthümer der dramatischen Litteratur. Lilly, Marlow, Chapman, Heywood.

Dreiunddreißigste Vorlesung . . . . . 333

(Fortsetzung.) Ben Jonson. Beurtheilung seiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletcher. Allgemeine Charakteristik dieser Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Massinger und andre Zeitgenoßen unter Karl I.

Vierunddreißigste Vorlesung . . . . . 355

(Fortsetzung.) Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Karl II. Geschmack- und Sitten-Verderbniß. Davenant. Dryden, Otway und Andre. Lustspieldichter von Wycherley und Congreve an bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gemeinschaftlich charakterisiert. Trauerspiele aus demselben

Seite

Zeitraum. Rowe. Addiſons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerſpiel: Lillo, Garrick. Neueſter Zuſtand.

Fünfunddreißigſte Vorleſung . . . . . 375

Spaniſches Theater. Deſſen drei Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geiſt der ſpaniſchen Poeſie überhaupt. Einfluß der National-Geſchichte darauf. Form und verſchiedne Arten der ſpaniſchen Schauſpiele. Verfall ſeit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts.

Sechsunddreißigſte Vorleſung . . . . . 400

Anfänge des deutſchen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottſchediſche Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzoſen. Leſſing und Goethe. Ueberſicht ihrer Werke.

Siebenunddreißigſte Vorleſung . . . . . 419

(Fortſetzung.) Schiller. Ueberſicht ſeiner Werke. Schilderung des Einflußes von Goethe und Schiller. Ritter-Schauſpiele, rührende Dramen und Familien-Gemälde. Ausſichten für die Zukunft.

# Dramaturgiſche Vorleſungen.

---

## Zweiter Band.

# Siebenzehnte Vorlesung.

Alterthümer der französischen Bühne. Einfluß des Aristoteles und der Nachahmung der Alten. Prüfung der drei Einheiten. Was ist Einheit der Handlung?

Wir gehen zur dramatischen Litteratur der Franzosen fort. Bei den ersten Anfängen des Trauerspiels in Frankreich finden wir keine Ursache uns lange aufzuhalten. Wir können es schon den französischen Kritikern überlaßen die Alterthümer ihrer eigenen Litteratur gehörig herabzuwürdigen, was sie zwar bloß in der Absicht thun, um das nachfolgende Zeitalter Richelieus und Ludwigs des Vierzehnten dagegen desto glorreicher zu erheben. Es ist wahr, ihre Sprache hat sich erst in dieser Zeit aus einem unsäglichen Wuste von Geschmacklosigkeit und Barbarei herausgearbeitet, während die harmonische Diction der italiänischen und spanischen Poesie sich längst zur schönsten Blüthe freiwillig entfaltet hatte, und damals schon wieder auszuarten anfieng. Es ist also nicht zu verwundern, daß die Franzosen einen so großen Werth auf alle negativen Vorzüge, auf die Vermeidung der Uebelstände legen, und daß dieses aus Furcht vor einem Rückfalle seitdem die allgemeine Richtung ihrer Kritik geworden ist.

Wenn Laharpe von den Trauerſpielen vor Corneille ſagt, ihr Ton entferne ſich von der Plattheit nur um in Ziererei zu verfallen, ſo ſehen wir nach den angeführten Proben nichts dagegen einzuwenden. Noch neuerdings hat man auf Veranlaßung von Legouvé's Tod Heinrichs IV. ein gleichzeitiges Stück über dieſen Gegenſtand abdrucken laßen, welches nicht nur in einem lächerlichen Stil geſchrieben iſt, ſondern auch in der Anlage und Führung des Ganzen, mit ſeinem vom Satan geſprochenen Prologe und einem Chor von Pagen, mit ſeinen endloſen Monologen und dem Mangel an Fortſchritt und Bewegung, die Kindheit der dramatiſchen Kunſt, aber nicht eine naive und hoffnungsvolle Kindheit, ſondern eine durch pedantiſchen Schulzwang verkrüppelte verräth. Wir verweiſen in Abſicht auf die älteren tragiſchen Verſuche der Franzoſen aus der letzten Hälfte des ſechszehnten und dem erſten Drittel des ſiebenzehnten Jahrhunderts auf Fontenelle, Laharpe, die Mêlanges littéraires von Suard und andre. Wir beſchränken uns auf die Charakteriſtik ihrer drei berühmteſten Tragiker, des Corneille, Racine und Voltaire, welche die Geſtalt ihrer tragiſchen Bühne, wie es ſcheint unwiderruflich, feſtgeſetzt haben; noch weit mehr haben wir es mit der Prüfung des Syſtems der tragiſchen Kunſt zu thun, welches dieſe praktiſch befolgt, und zum Theil ſelbſt, allgemein aber die franzöſiſchen Kritiker als einzig gültig, und jede Abweichung davon als eine Sünde wider den guten Geſchmack aufgeſtellt haben. Iſt das Syſtem an ſich nur das rechte, ſo wird man ihnen deſſen meiſterhafte, vielleicht unübertreffliche Ausführung ſchon zugeſtehen müßen. Ob und in wie fern die franzöſiſche Tragödie der griechiſchen im Geiſt und innern Weſen verwandt, ja eine Vervollkommnung derſelben iſt, das iſt die große Frage hiebei.

Von den ältern Versuchen ist zu unserm Zweck nur dieß zu bemerken, daß sich das Bestreben, die Alten nachzuahmen, und die Meinung, als werde dieß durch die beobachtete äußere Regelmäßigkeit der Form am sichersten erreicht, wie man sie mehr aus dem Aristoteles und allenfalls aus dem Seneca begriffen zu haben glaubte, als aus vertrauter Bekanntschaft mit den griechischen Vorbildern selbst; daß sich dieß Bestreben, sage ich, in Frankreich schon sehr früh offenbarte. In den ersten aufgeführten Tragödien, der Cleopatra und Dido von Jodelle, waren Prologe und Chöre angebracht: Jean de la Peruse übersetzte die Medea des Seneca; Garniers Stücke sind sämmtlich aus den griechischen Tragikern oder dem Seneca genommen, in der Ausführung aber dem letztern weit näher verwandt. Auch über die Sophonisbe des Trissino haben sich die damaligen Schriftsteller, im guten Vertrauen auf ihr klassisches Ansehen, fleißig hergemacht. Wer die ächte Handlungsweise des Genies kennt, welche auf der fast unbewußten unmittelbaren Anschauung großer Wahrheiten beruht, keineswegs auf vermittelten und auf dem Umwege erschloßener Folgerungen erlangten Ueberzeugungen, dem wird jede künstlerische Thätigkeit, die von einer abstrakten Theorie ausgeht, schon deswegen verdächtig werden. Allein Corneille befand sich auch gar nicht in dem Falle, seine Dramen wie ein Antiquar als gelehrte Schulübungen nach den Mustern der Alten auszuarbeiten. Seneca hat ihn zwar ebenfalls irre geleitet, aber er kannte und liebte die spanische Bühne, sie hat einen großen Einfluß auf seinen Geist gehabt. Das erste unter seinen Stücken, womit nach der allgemeinen Anerkennung die klassische Epoche des französischen Trauerspiels anhebt, und das immer wohl eines seiner schönsten geblieben ist, der Cid, ist bekanntlich aus dem Spani-

schen entlehnt, verletzt beträchtlich die Einheit des Ortes, wo nicht auch die der Zeit, und ist durchaus vom Geist ritterlicher Liebe und Ehre beseelt. Allein die Meinung seiner Zeitgenoßen, ein Trauerspiel könne nun einmal nichts taugen, wenn es nicht genau nach den Regeln des Aristoteles eingerichtet sei, war so allgemein und herrschend, daß sie jede Widersetzung niederschlug. Corneille bekam fast am Schluße seiner dramatischen Laufbahn Gewißens-Zweifel, und setzte sich hin, um in einer eignen Abhandlung zu beweisen, seine Stücke, bei deren Verfertigung er nicht an den Aristoteles gedacht hatte, seien dennoch genau nach dessen Regeln geschrieben. Er leistete dieß nicht zum besten, indem er sich allerlei gezwungene Auslegungen erlaubte. Hätte er es wirklich befriedigend dargethan, so würde daraus nur folgen, daß die Regeln des Aristoteles sehr unbestimmt und unerschöpfend sein müßten, wenn so ungleichartige Werke, im Geist und in der Form, wie die Trauerspiele der Griechen und die des Corneille, ihnen in gleichem Grade gemäß sein könnten.

Ganz anders verhält es sich mit Racine: er ist ohne Frage unter den französischen Dichtern derjenige, welcher die Alten am besten gekannt hat, und er studierte sie nicht bloß als Gelehrter, sondern er fühlte sie als Dichter. Allein er fand schon eine ganz bestimmte Theater-Praxis vor, und unternahm es nicht, der Annäherung an jene Muster zu lieb davon abzuweichen. Er übertrug also nur einzelne Schönheiten der griechischen Dichter; übrigens, sei es um dem Zeitgeschmack zu huldigen, oder aus eigener Neigung, blieb er der dem griechischen Trauerspiele so fremden Sitte der Galanterie getreu, und gründete darauf meistens die Verwickelungen seiner Stücke.

So blieb ungefähr die Verfaßung des franzöſiſchen Theaters, bis Voltaire erſchien. Er beſaß nur eine mittelmäßige Kenntniß der Griechen, von denen er dann und wann mit Enthuſiaſmus redet, um ſie andre Male deſto tiefer unter die neueren Meiſter ſeiner Nation, ſich ſelbſt mit eingerechnet, herabzuſetzen; aber er hielt ſich berufen, die großartige Strenge und Einfachheit der Griechen als dem Trauerſpiele weſentlich zu predigen. Er tadelte die Abweichungen ſeiner Vorgänger davon als Verirrungen, und drang zugleich auf Reinigung der Bühne und auf Erweiterung derſelben, da ſie ſich nach ſeiner Meinung durch den Zwang der Hofſitte beinah zum Vorzimmer verengt hatte. Er redete auch zuerſt von den genialiſchen Zügen Shakſpeares, und entlehnte Manches von dieſem, ſeinen Landsleuten bis daher ganz unbekannten, Dichter; er drang auf größere Tiefe in der Darſtellung der Leidenſchaften, auf ſtärkere theatraliſche Wirkung, verlangte eine majeſtätiſch geſchmückte Scene, und ſuchte endlich ſeinen Stücken nicht ſelten ein der Poeſie fremdes politiſches oder philoſophiſches Intereſſe zu geben. Unſtreitig hat er durch ſeine Bemühungen Nutzen für die franzöſiſche Bühne geſtiftet, wenn ihn gleich in der Sprache und im Versbau (die in der Rangordnung der dramatiſchen Vorzüge doch immer nur eine untergeordnete Stelle einnehmen ſollten, aber in Frankreich faſt allein über den Erfolg eines Stückes entſcheiden) die meiſten Beurtheiler unter ſeine Vorgänger, wenigſtens ausgemacht unter Racine, ſtellen. Jetzt iſt es der Modeton, den Abgott des letztverwichenen Zeitalters in allen Stücken mit der feindſeligſten Parteilichkeit zu behandeln. Seine Neuerungen auf der Bühne werden daher auch von den kritiſchen Zionswächtern (welche anzunehmen ſcheinen, das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten habe der ganzen

Folgezeit bis an's Ende der Welt nichts übrig gelaßen, als leidende Bewunderung seiner Vollkommenheiten ohne den frevelhaften Gedanken freier eigenthümlicher Fortschritte) als eben so viele litterarische Ketzereien verschrieen. Denn so unverhohlen ist die Auctorität der erste Grundsatz der französischen Kritiker, daß dieser Ausdruck ihnen ganz geläufig ist.

In so fern wir Zweifel gegen die unbedingte Gültigkeit der von den ältern französischen Trauerspieldichtern befolgten Regeln, gegen die behauptete Verwandtschaft des Geistes ihrer Dichtungen mit dem Geist der griechischen und gegen die Unerlaßlichkeit mancher vermeinten Schicklichkeiten vorzutragen haben, finden wir an Voltaire einen Bundesgenoßen. In vielen andern Punkten aber hat er, ohne Prüfung, ja unbewußter Weise, die Maximen seiner Vorgänger vorausgesetzt, und ihre Praxis befolgt. Er ist in gleichen Meinungen mit ihnen befangen, die sich vielleicht mehr auf nationale Eigenheiten, als auf die menschliche Natur und das Wesen der tragischen Poesie überhaupt gründen. In dieser Hinsicht können wir ihn also dennoch mit jenen gemeinschaftlich prüfen; es ist da nicht von der Ausführung im Einzelnen die Rede, sondern von den allgemeinen Grundsätzen der tragischen Kunst, die sich in der Gestalt der Werke aussprechen.

In Absicht auf die geforderte Regelmäßigkeit läßt sich die Frage ziemlich auf die sogenannten drei Einheiten des Aristoteles zurückführen. Wir werden untersuchen, was der griechische Philosoph darüber lehrt; in wie fern die griechischen Tragiker diese Regeln gekannt und beobachtet haben; ob die französischen Dichter die Schwierigkeit, sie ohne Zwang und Unwahrscheinlichkeit zu beobachten, wirklich gelöst oder nur geschickt umgangen; endlich ob dieses Verdienst wirklich

ſo groß und weſentlich iſt, und nicht vielmehr weſentlichere Schönheiten einer ſolchen Beſchränkung aufgeopfert werden müßen.

Es giebt aber noch eine andere Seite des franzöſiſchen Trauerſpiels, wobei man ſich nicht auf das Anſehen der Alten berufen kann: dieß iſt die Bindung der Poeſie an eine Menge geſelliger, bloß auf Uebereinkunft gegründeter Schicklichkeiten. Hierüber ſind die Franzoſen weit weniger im Klaren als über die Regeln; natürlich, weil Nationen ſich eben ſo wenig vollkommen zu kennen und zu beurtheilen pflegen, als einzelne Menſchen. Dieß hängt mit dem Geiſt der franzöſiſchen Poeſie überhaupt, ja ihrer geſammten Litteratur und ihrer Sprache ſelbſt zuſammen. Alles dieß hat in Frankreich unter der Vormundſchaft der Geſellſchaft geſtanden, iſt in ſeiner Ausbildung immerfort dadurch geleitet und beſtimmt worden, und zwar einer Geſellſchaft, die mit nachahmendem Eifer ſich nach dem Ton einer Hauptſtadt, ſo wie dieſe wiederum nach den Moden eines glänzenden Hofes richtete. Wenn dem alſo iſt, wie ſich wohl zeigen laßen dürfte, ſo erhellet daraus ſchon, warum die franzöſiſche Litteratur ſeit Ludwig dem Vierzehnten, während die ihren Sitten treuen Völker wenig herzliche Neigung dazu bezeigten, in ganz Europa in der Geſellſchaft der oberen Stände, in der großen Welt, ein ſo außerordentliches Glück gemacht hat und noch macht. Sie kehrt auf dieſe Art, wiewohl im Auslande, gewiſſermaßen an den Ort ihres Urſprunges zurück.

Die berühmten drei Einheiten, welche eine ganze Ilias von kritiſchen Kämpfen verurſacht haben, ſind die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Die Gültigkeit der erſten wird einſtimmig anerkannt,

nur über ihre Bedeutung streitet man; und ich füge hinzu, es ist auch nicht so leicht, sich darüber zu verständigen.

Die Einheiten des Ortes und der Zeit werden von Einigen für eine bloße Nebensache angesehen, indessen Andre ihnen die größte Wichtigkeit beilegen, und behaupten, es sei außerhalb derselben für den dramatischen Dichter durchaus kein Heil zu hoffen. In Frankreich beschränkt sich dieser Eifer nicht bloß auf die gelehrte Welt, es scheint eine allgemeine Angelegenheit der Nation zu sein. Jeder Franzose, der seinen Boileau mit der Muttermilch eingesogen hat, hält sich für einen gebornen Verfechter der dramatischen Einheiten, wie seit Heinrich dem Achten die Könige von England den Titel defensor fidei führen.

Lustig genug ist es, daß Aristoteles ein für allemal seinen Namen zu diesen drei Einheiten herleihen muß, da er doch bloß von der ersten, der Einheit der Handlung, mit einiger Ausführlichkeit spricht, über die Einheit der Zeit nur einen unbestimmten Wink hinwirft, und über die Einheit des Orts auch nicht eine Silbe sagt.

Ich befinde mich hier gar nicht in einem polemischen Verhältnisse gegen den Aristoteles; denn ich bestreite keineswegs die wohl verstandene Einheit der Handlung; nur eine größere Freiheit in Absicht auf Raum und Zeit vertheidige ich an manchen Schauspiel-Gattungen, ja ich halte sie sogar dabei für wesentlich. Indessen muß ich einige Worte über die Poetik des Aristoteles, diese wenigen Blätter, die so bändereiche Commentare veranlaßt haben, voranschicken, um uns in den richtigen Gesichtspunkt zu stellen.

Ausgemacht ist diese Schrift nur ein Bruchstück, denn viele wichtige Materien sind gar nicht darin berührt. Einige Gelehrte haben geglaubt, sie sei nicht ein Bruchstück von

dem wahren Original, sondern von einem Auszuge, den jemand zu seiner eignen Belehrung verfertigt. Alle philologischen Kritiker sind darüber einig, daß der Text sehr verfälscht sei, und haben ihn durch ihre Vermuthungen herzustellen gesucht. Die große Dunkelheit beklagen die Ausleger entweder ausdrücklich, oder bestätigen sie durch die That, indem sie die Auslegungen ihrer Vorgänger verwerfen, die ihrigen aber ihren Nachfolgern ebenfalls nicht annehmlich machen können.

Ganz anders verhält sich's mit der Rhetorik des Aristoteles. Sie ist unbezweifelt ächt, vollständig und leicht zu verstehen. Wie betrachtet er aber darin die Redekunst? Als eine Schwester der Dialektik, welche, so wie diese durch ihre Schlußfolgen Ueberzeugung, durch eine verwandte Methode Ueberredung bewirken soll. Das heißt sie ungefähr eben so betrachten, als wenn man die Architektur bloß als die Kunst abhandelte, fest und bequem zu bauen. Freilich muß sie dieß zuvörderst leisten; dadurch wird sie aber noch gar nicht zur schönen Kunst, sondern wir fordern, daß sie jene wesentlichen Zwecke eines Gebäudes mit schöner Anordnung, harmonischen Verhältnissen und einem entsprechenden Eindruck des Ganzen vereinbare. Wenn wir nun sehen, wie Aristoteles auch von der Redekunst nur die dem Verstande ohne Einbildungskraft und Gefühl zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt hat: kann es uns befremden, wenn er das Geheimniß der Poesie noch weit weniger ergründete, dieser Kunst, welche von jedem andern, als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist? Ich habe den Frevel begangen, dieß zu behaupten, und bis jetzt noch keinen Grund gefunden, es zurück zu nehmen. Lessing war

andern Glaubens. Wie, wenn aber Leſſing mit ſeiner ſcharfſinnig zergliedernden Kritik gerade auf demſelben Abwege geweſen wäre? Dieſe Kritik iſt vollkommen ſiegreich, wo ſie die Widerſprüche für den Verſtand an Werken darlegt, die bloß mit dem Verſtande zuſammengefugt ſind; ſchwerlich möchte ſie ausreichen, um ſich zur Idee einer wahrhaft genialen Kunſtſchöpfung zu erſchwingen.

Die philoſophiſche Theorie der ſämmtlichen ſchönen Künſte (techniſche Lehrbücher über jede einzelne, worin nämlich bloß von den Mitteln der Ausführung gehandelt wurde, hatten ſie genug) war überhaupt bei den Alten noch wenig als beſondere Wißenſchaft ausgebildet. Sollte ich mir aber unter den alten Philoſophen einen Führer hierin erwählen, ſo wäre es ohne Zweifel Plato, der die Idee des Schönen nicht durch Zergliederung, wie es nimmer möglich iſt, ſondern durch anſchauende Begeiſterung erfaßt hatte, und in deſſen Werken die Keime einer ächten Kunſtlehre überall ausgeſtreut ſind.

Hören wir, was Ariſtoteles über die Einheit der Handlung ſagt.

„Wir ſetzen, die Tragödie ſei die Nachahmung einer „vollſtändigen und ganzen Handlung, welche eine gewiſſe „Größe hat. Denn es giebt auch ein Ganzes, was gar „keine Größe hat. Ein Ganzes iſt aber, was Anfang, „Mitte und Ende hat. Der Anfang iſt, was nicht nothwendiger Weiſe nach einem Andern iſt; in deſſen Natur es „aber liegt, daß Etwas nach ihm ſei oder entſtehe. Das „Ende im Gegentheil, was vermöge ſeiner Natur nach einem „Andern iſt, entweder nothwendig oder gewöhnlich, nach welchem aber nichts Andres iſt. Die Mitte, was ſelbſt nach „einem Andern und wonach ein Andres. Freilich müßen

„die wohl zusammengesetzten Dichtungen nicht von da, wo „sich's eben trifft, anheben, noch, wo sich's eben trifft, en„digen, sondern sich nach den angegebenen Bestimmungen „richten.“

Strenge genommen ist es widersprechend, daß ein Ganzes, welches doch Theile haben soll, ohne Größe sein könne. Aristoteles erklärte sich aber sogleich darauf, daß er unter der Größe, als einem Erforderniß des Schönen, ein gewisses Maß verstehe, welches einerseits nicht unter die Unterscheidbarkeit der Theile, andrerseits nicht über die Ueberschaubarkeit des Ganzen hinausgeht. Dieß ist also eine bloß aus der Erfahrung geschöpfte äußerliche Bestimmung des Schönen, welche sich auf die Beschaffenheit unsrer Sinnenwerkzeuge und unsrer Faßungskraft bezieht. Merkwürdig ist indessen seine Anwendung hievon auf die dramatische Dichtung. „Sie müße eine Ausdehnung haben, jedoch so, daß „sie für das Gedächtniß leicht faßlich bleibe. Die Bestim„mung der Länge nach den Bedürfnissen der Aufführung „gehöre nicht der Kunst an. In Bezug auf das Wesen der „Sache aber sei der Umfang der Dichtung um so schöner, „je mehr er sich, unbeschadet der Faßlichkeit, erweitere.“ Dieß wäre eine sehr günstige Aeußerung für die Compositionen Shakspeares und andrer romantischer Dramatiker, die einen umfaßenderen Kreiß von Leben, Charakteren und Begebenheiten, als die einfache griechische Tragödie, in ein einziges Gemälde zusammengestellt haben, falls sie ihm nur die nöthige Einheit zu geben und die klare Uebersicht zu erhalten gewußt, welches beides wir allerdings von ihnen behaupten.

An einer andern Stelle fordert Aristoteles von dem epischen Dichter dieselbe Einheit der Handlung wie vom dra-

matischen, er wiederholt seine obigen Definitionen, und sagt, der Dichter müße es nicht wie der Geschichtschreiber machen, welcher gleichzeitige Begebenheiten erzählt, wiewohl sie gar keinen Einfluß auf einander gehabt. Hier ist die Forderung des Zusammenhanges zwischen den dargestellten Begebenheiten als Ursachen und Wirkungen, welche schon in seiner Erklärung der Theile eines Ganzen liegt, noch bestimmter angegeben. Jedoch gesteht er ein, der epische Dichter könne sich über eine größere Mehrheit von Vorfällen, die auf eine Haupthandlung abzielen, verbreiten, weil ihm die erzählende Form die Bequemlichkeit verschaffe, Vieles als zugleich fortgehend zu schildern; der dramatische Dichter hingegen könne nicht vieles Zugleichgeschehende darstellen, sondern nur das auf der Bühne Vorgehende, und den Antheil der dort erscheinenden Personen an einer Handlung. Wie aber, wenn der dramatische Dichter nun doch das Mittel gefunden hätte, vermöge einer andern Verfaßung der Scene und einer künstlicheren theatralischen Perspektive eine der epischen an Umfange ähnliche Dichtung, (‚Fabel' nach der alten Kunstsprache), wiewohl in einem gedrängteren Raume, ohne Verwirrung gehörig zu entfalten? Was wäre noch dagegen einzuwenden, wenn der Grund der Untersagung bloß in der vermeinten Unmöglichkeit lag?

Dieß ist so ziemlich alles was in der Poetik des Aristoteles über die Einheit der Handlung vorkommt. Eine kurze Prüfung wird einleuchtend machen, wie wenig solche bloß zergliedernde Begriffe, die man zu Regeln stempelt, an die wesentlichen poetischen Forderungen hinanreichen.

Einheit der Handlnng wird verlangt. Was ist Handlung? Die Meisten gehen darüber hinweg, als ob es sich ganz von selbst verstünde. Im höheren eigentlichen Sinne

ist Handlung eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit. Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel bestehen; zu ihrer Vollständigkeit gehört alles was zwischen dem ersten Entschluße und der Vollbringung der That liegt.

Dieser Begriff der Handlung paßt auf viele Tragödien der Alten, z. B. den Muttermord des Oreſt, den Vorsatz des Oedipus, den Mörder des Laius zu entdecken und zu strafen; jedoch mit nichten auf alle; weit weniger paßt er auf die meisten modernen Trauerspiele, wenigstens nicht, wenn man die Handlung in den Hauptpersonen sucht. Was durch sie geschieht und mit ihnen vorgeht, hat oft so wenig mit einem freiwilligen Entschluße gemein, als das Scheitern eines Schiffes im Sturm an einer Klippe. Aber auch im Sinne der Alten werden wir in die Handlung gleich den Entschluß miteinrechnen müßen, die Folgen der That heldenmüthig zu ertragen, und die Ausführung dieses Entschlußes wird mit zu ihrer Vollständigkeit gehören. Der fromme Entschluß der Antigone, ihrem unbeerdigten Bruder selbst die letzte Pflicht zu leisten, ist bald und ohne Schwierigkeit vollbracht; aber die Aechtheit desselben, vermöge deren er der Gegenstand einer Tragödie zu werden verdient, bewährt sich erst, als sie ohne Reue und Rückfall in Schwäche den Tod dafür erleidet. Und ist nicht, um ein Beispiel aus einer ganz andern Sphäre zu geben, Shakspeares Julius Cäsar in Absicht auf die Handlung nach demselben Grundsatze gebaut? Brutus ist der Held des Stückes; die Vollbringung seines großen Entschlußes besteht nicht in dem bloßen Meuchelmord an Cäsar (einer an sich zweideutigen That, deren Triebfedern Ehrgeiz und Eifersucht sein konnten), sondern darin, daß er sich bis zur gleichmüthigen Hingabe

Ende, wie Aristoteles deren Begriff ganz richtig erklärt? Vollständigkeit wäre also ganz unmöglich. Wird aber zur Einheit in der Mehrheit der Vorfälle nichts weiter gefordert als ursachlicher Zusammenhang, so ist diese Regel äußerst unbestimmt; man wird die Einheit nach Belieben verengen und erweitern können. Denn jede Reihe von Vorfällen oder Handlungen, welche durch einander veranlaßt werden, wie sehr man sie auch verlängern möge, läßt sich immer unter einem einzigen Gesichtspunkt zusammenfaßen und mit einem einzigen Namen bezeichnen. Wenn uns Calderon die Bekehrung von Peru zum Christenthum in einem Schauspiele schildert, vom ersten Anfange, d. h. der Entdeckung des Landes, bis zur Vollendung, und wenn in seinem Stücke wirklich nichts vorkommt, was nicht darauf Einfluß hätte: ist denn da nicht ebensowohl Einheit im obigen Sinne, als in der einfachsten griechischen Tragödie, was doch die Verfechter der Regeln des Aristoteles nimmermehr werden zugeben wollen?

Corneille hat die Schwierigkeit einer gehörigen Bestimmung der Einheit bei der unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen wohl gefühlt, und sucht folgenden Ausweg. „Ich nehme an," sagt er, „die Einheit der Hand„lung bestehe im Lustspiel in der Einheit der Intrigue, oder „der Hindernisse für die Absichten der Hauptpersonen; und „im Trauerspiel in der Einheit der Gefahr, sei es nun, „daß der Held ihr unterliege oder daß er sich herausziehe. „Ich will damit nicht behaupten, daß nicht mehrere Gefah„ren im Trauerspiel und mehrere Intriguen oder Hindernisse „im Lustspiel zuläßig seien, wofern man nur aus einer noth„wendig in die andre fällt; denn alsdann macht die Erret„tung aus der ersten Gefahr die Handlung nicht vollständig, „weil sie eine zweite nach sich zieht, und die Aufklärung

„einer Intrigue ſetzt die handelnden Perſonen nicht in Ruhe, „weil ſie ſie in eine neue verſtrickt.“ (10)

Zuerſt iſt der hier angenommene Unterſchied zwiſchen der tragiſchen und der komiſchen Einheit ganz außerweſentlich. Denn auf die Art der Zuſammenſetzung hat es keinen Einfluß, daß die Vorfälle im Trauerſpiel ernſthafter ſind, auf Leib und Leben gehen; die Verlegenheit der Perſonen im Luſtſpiel, wenn ſie ihre Abſicht, ihre Intrigue, nicht durchſetzen können, läßt ſich ebenſowohl eine Gefahr nennen. Corneille führt, wie die Meiſten, Alles auf den Begriff der Verknüpfung zwiſchen Urſache und Wirkung zurück. Freilich, wenn die Hauptperſonen, ſei es durch die Heirat oder den Tod, in Ruheſtand verſetzt werden, ſo nimmt das Schauſpiel ein Ende; iſt aber zu deſſen Einheit nichts weiter erforderlich, als der ununterbrochene Fortgang eines Widerſtreits, der zur Unterhaltung der dramatiſchen Bewegung dient, ſo wird es wenigſtens um die Einfachheit ſchlecht ſtehen: man wird unbeſchadet dieſer Regel der Einheit bis zu einer faſt gränzenloſen Anhäufung der Vorfälle fortgehen können, ſo wie der Faden der Erzählung in Tauſend und einer Nacht ja auch niemals abreißt.

De la Motte, ein franzöſiſcher Schriftſteller, der gegen die ſämmtlichen Einheiten geſchrieben, will an die Stelle der Einheit der Handlung die Benennung ‚Einheit des Intereſſe‘ geſetzt wißen. Falls man das Wort nicht auf die Theilnahme an den Schickſalen einer einzigen Perſon beſchränkt, ſondern wenn Intereſſe überhaupt die Richtung des Gemüths bei'm Anblick einer Begebenheit bedeuten ſoll, ſo möchte ich dieſe Erklärung die befriedigendſte und der Wahrheit am nächſten kommende finden.

Doch es würde uns wenig fördern, mit den Auslegern

des Aristoteles empirisch herum zu tappen. Der Begriff des Einen und des Ganzen ist ganz und gar nicht aus der Erfahrung geschöpft, sondern aus ursprünglicher Freithätigkeit unsers Geistes entsprungen. Um uns selbst Rechenschaft darüber zu geben, wie wir überhaupt dazu kommen, Eins und ein Ganzes zu denken, bedarf es nicht weniger, als eines Systems der Methaphysik.

Der äußere Sinn nimmt an den Gegenständen immer nur eine unbestimmte Mehrheit von unterscheidbaren Theilen wahr; das Urtheil, wodurch wir diese zu einer ganzen und vollständigen Einheit zusammenfaßen, ist immer durch die Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe gegründet. So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zweck der Zeitmeßung: dieser Zweck ist aber nur für den Verstand da, er läßt sich weder mit Augen sehen, noch mit Händen greifen; die organische Einheit einer Pflanze und eines Thieres liegt in dem Begriff des Lebens: und die innre Anschauung des Lebens, das selbst unkörperlich ist, wiewohl es mittelbar in der Körperwelt erscheint, bringen wir schon zu dem einzelnen belebten Gegenstande mit, sonst würden wir sie durch ihn nicht erhalten.

Die einzelnen Theile eines Kunstwerks und, daß ich sogleich auf die vorliegende Frage zurückkomme, eines Trauerspiels müßen nicht bloß mit dem Auge und Ohr, sondern mit dem Verstande aufgefaßt werden. Sie dienen aber insgesammt einem allgemeinen Zweck, nämlich einem Gesammt-Eindruck auf das Gemüth. Die Einheit liegt also wiederum, wie bei den obigen Beispielen, in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen. Dieß ist einerlei, denn das Gefühl, insofern es nicht bloß

ſinnlich und leidend, iſt unſer Sinn, unſer Organ für das Unendliche, das ſich uns zu Ideen geſtaltet.

Weit entfernt demnach, daß ich das Geſetz der vollſtändigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen ſollte, fordere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnißvollere Einheit, als die iſt, womit, wie ich ſehe, die meiſten Kunſtrichter ſich begnügen. Dieſe Einheit finde ich in den tragiſchen Compoſitionen Shakſpeares eben ſo vollkommen als in denen des Aeſchylus und Sophokles; ich vermiße ſie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als correct geprieſenen Tragödien.

Den logiſchen Zuſammenhang, die urſachliche Verknüpfung, halte ich ebenfalls der Tragödie und jedem ernſten Schauſpiele für weſentlich, deswegen, weil alle Geiſteskräfte auf einander einwirken, und wenn der Verſtand einen Sprung zu machen genöthigt wird, Einbildungskraft und Gefühl der Darſtellung nicht mehr ſo willig folgen; aber ich finde, daß die Verfechter der ſogenannten Regelmäßigkeit dieſe Vorſchrift mit einer kleinlichen Spitzfindigkeit durchgeführt haben, welche nichts fruchten kann, als den Dichter zu hemmen, und wahre Vortrefflichkeit unmöglich zu machen.

Man denke ſich die Reihe der Erfolge in einem Trauerſpiel nicht wie einen dünnen Faden, deſſen Abreißen man ängſtlich zu verhüten hat (wegen der eingeſtandenen unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen und Intereſſen paßt dieß Gleichniß ohnehin nicht); ſondern wie einen großen Strom, der in ſeinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet, und ſich zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert. Er entſprudelt vielleicht ſchon verſchiednen Quellen, und gewiß nimmt er andre Flüße auf, die ihm von entgegengeſetzten Weltgegenden zueilen. Warum ſollte

der Dichter nicht verschiedene eine Zeitlang abgesondert für sich bestehende Ströme menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen neben einander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren ganzen Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewäßer sich auch wieder in mehrere Arme theilt und durch mehrere Mündungen in's Meer ergießt, bleibt es nicht dennoch der eine und selbige Strom?

So viel über die Einheit der Handlung.

# Achtzehnte Vorlesung.

(Fortsetzung.) Einheit der Zeit. Haben die Griechen sie beobachtet? Einheit des Ortes damit zusammenhängend. Nachtheile der allzu engen Regeln hierüber. Einwirkung dieser Regeln auf die Gestalt des französischen Trauerspiels.

Ueber die Einheit der Zeit finden wir bei'm Aristoteles nur folgende Aeußerung: „Ferner unterscheidet sich die Epo„pöe von der Tragödie durch die Länge; denn die letztere „sucht sich so viel möglich auf einen Sonnen-Umlauf zu „beschränken, oder wenig darüber hinauszugehen; die Epopöe „ist aber der Zeit nach unbestimmt, und darin verschieden. „Jedoch that man dieß anfänglich gleichermaßen in den Tra„gödien und in den epischen Gedichten."

Man bemerke zuvörderst, daß Aristoteles hier gar keine Vorschrift giebt, sondern nur historisch ein Kennzeichen erwähnt, nach den griechischen Beispielen, die er gerade vor sich hatte. Wenn nun die griechischen Tragiker besondere Gründe gehabt hätten, sich auf diesen Umfang von Zeit zu beschränken, die bei der Verfaßung unsers Theaters wegfielen? Wir werden sogleich sehen, daß dieß wirklich der Fall war.

Corneille findet diese Regel mit Recht sehr unbequem,

zieht daher die gelindeste Auslegung vor, und sagt, er würde sich kein Gewißen daraus machen, die Dauer der Handlung bis auf dreißig Stunden auszudehnen. Andre bestehen steif und fest darauf, die Handlung selbst solle keinen längeren Zeitraum einnehmen als ihre Vorstellung, d. h. zwei bis drei Stunden. Der dramatische Dichter soll nach ihrer Forderung eigentlich der Mann nach der Uhr sein. Im Grunde führen diese ihre Sache beßer als die nachsichtigeren Kunstrichter. Denn der einzige Grund der Regel ist ja doch die Beobachtung einer, wie man vermeint, zur Täuschung nothwendigen Wahrscheinlichkeit, daß die vorgestellte und die wirkliche Zeit einerlei sei. Giebt man einmal zwischen beiden einen Abstand, wie den von zwei bis dreißig Stunden zu, so kann man mit eben so gutem Fug noch viel weiter gehen. Der Begriff der Täuschung hat in der Kunsttheorie große Irrungen angerichtet. Man hat oft darunter den unwillkürlich gewordenen Irrthum, als ob das Dargestellte wirklich sei, verstanden. Dann würde sie bei den Schrecknissen des Trauerspiels eine wahre Plage sein, ein Alpdrücken der Phantasie. Nein, die theatralische Täuschung, wie jede poetische, ist eine wache Träumerei, der man sich freiwillig hingiebt. Um sie hervorzubringen, müßen Dichter und Schauspieler die Gemüther lebhaft hinreißen; die berechneten Wahrscheinlichkeiten helfen nicht im mindesten dazu. Jene Forderung der buchstäblichen Täuschung, auf's Aeußerste getrieben, würde alle poetische Form unmöglich machen; denn wir wißen wohl, daß die mythologischen und historischen Personen nicht unsre Sprache geredet haben, daß der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt u. s. w. Welch ein unpoetischer Zuschauer wäre das, der, statt mit seiner Theilnahme den Ereigniſſen zu folgen, wie ein Gefangen-

wärter, die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerspiels die Stunden zuzählte, die sie noch zu handeln und zu leben haben! Ist denn unsre Seele ein Uhrwerk, das Stunden und Minuten unfehlbar angäbe, und hat sie nicht vielmehr ein ganz verschiedenes Zeitmaß für den Zustand der Unterhaltung und der Langenweile? In jenem, unter leichter wechselnder Thätigkeit, verfliegen die Stunden schnell: in diesem, wo wir alle Seelenkräfte gehemmt fühlen, dehnen sie sich in's Unermeßliche aus. So ist es in der Gegenwart; ganz umgekehrt aber in der Erinnerung: der Zeitraum todter leerer Einförmigkeit schwindet zusammen; der, welchen ein Ueberfluß mannichfaltiger Eindrücke bezeichnet, wächst in eben dem Maße an. Unser Körper ist der äußern astronomischen Zeit unterworfen, weil die organischen Verrichtungen sich darnach abmeßen; unser Geist aber hat seine eigne ideale Zeit, welche nichts anders ist, als das Bewußtsein der fortschreitenden Entwickelung unsers Daseins. In dieser Art von Zeitmeßung gelten die Zwischenräume eines gleichgültigen Stillstandes gar nichts, und zwei bedeutende Augenblicke, wären sie durch Jahre getrennt, knüpfen sich unmittelbar aneinander. So pflegen wir, wenn wir vor dem Einschlafen lebhaft mit irgend etwas beschäftigt waren, bei'm Erwachen dieselbe Gedankenreihe sogleich wieder aufzunehmen, und die dazwischen liegenden Träume treten in ihr wesenloses Dunkel zurück. Eben so ist es nun mit der dramatischen Darstellung: unsre Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg, welche vorausgesetzt und angedeutet, aber weggelaßen werden, weil nichts Bedeutendes darin vorgeht; sie hält sich einzig an die vorgestellten entscheidenden Augenblicke, durch deren Zusammendrängung der Dichter den trägen Gang der Stunden und Tage beflügelt.

Aber, wird man einwenden, die alten Tragiker haben doch die Einheit der Zeit beobachtet. Dieser Ausdruck ist überhaupt unschicklich; es sollte wenigstens heißen ‚die Einerleiheit der vorgestellten und der wirklichen Zeit'. Dann paßt es aber nicht auf die Alten: was sie beobachten, ist nichts andres, als die scheinbare Stätigkeit der Zeit. Man merke wohl, die scheinbare; denn sie erlauben sich allerdings während der Chorgesänge weit mehr vorgehen zu laßen, als nach ihrer wirklichen Dauer vorgehen könnte. Im Agamemnon des Aeschylus ist der ganze Zeitraum von der Zerstörung Trojas an bis zu seiner Ankunft in Mykene begriffen, der eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tagen ausmachen mußte; in den Trachinierinnen des Sophokles wird während des Verlaufs des Stückes die Seereise von Thessalien nach Euböa dreimal vollbracht; in den Schutzgenoßinnen des Euripides geht während eines einzigen Chorgesanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Thebe vor, die Schlacht wird geliefert, und der Feldherr kehrt siegreich zurück. So weit waren die Griechen von jener ängstlichen Berechnung entfernt. Daß sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besondern Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verläßt, da wird auch der stätige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelaßen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben. Ferner lagen zwischen den drei Stücken einer Trilogie, die doch nacheinander aufgeführt wurden, und zusammen ein Ganzes ausmachen sollten, so beträchtliche Zeiträume, als zwischen den drei Akten manches spanischen Schauspiels.

Die Neueren haben durch ihre Eintheilung in Aufzüge,

welche die griechische Tragödie eigentlich nicht kannte, ein bequemes Mittel, den Umfang der dargestellten Zeit ohne Uebelstand zu erweitern. Denn so viel wird der Dichter doch der Einbildungskraft des Zuschauers anmuthen dürfen, daß er sich, während die ganze Darstellung unterbrochen wird, eine längere Zeit verflossen denke, als welche die Takte der ausfüllenden Musik abmessen; sonst möchte man ihn einladen, lieber zum nächsten Aufzug auf morgen wieder zu kommen, damit es ihm desto natürlicher scheine. Die Eintheilung in Aufzüge ist eigentlich bei Gelegenheit der neuern Komödie entstanden, wo der Chor wegblieb. Horaz schreibt vor, ein Schauspiel solle nicht mehr und nicht weniger als fünf Aufzüge haben.(12) Die Regel ist so außerwesentlich, daß Wieland gemeint hat, Horaz habe die jungen Pisonen nur zum besten haben wollen, da er ihnen so etwas in feierlichem Tone als wichtig einschärft. Wenn man es in der alten Tragödie für den Schluß eines Aktes gelten läßt, wo die Bühne leer bleibt, und der Chor allein seinen Gesang und Tanz aufführt, so zählt man oft weniger als fünf, oft aber auch mehr Akte heraus. Als eine Bemerkung, daß in einer Vorstellung von zwei bis drei Stunden ungefähr so viel Ruhepunkte für die Aufmerksamkeit nöthig sind, mag es hingehen; sonst aber wäre ich neugierig, einen aus der Natur der dramatischen Poesie abgeleiteten Grund zu hören, warum ein Schauspiel so viele und gerade nur so viele Abtheilungen haben müße. Allein die Welt wird durch das Herkommen regiert: weniger Aufzüge hat man sich gefallen laßen; die geheiligte Fünf zu überschreiten, bleibt immer ein frevelhaftes und gefährliches Wagestück. Drei Einheiten, fünf Aufzüge: warum nicht etwa sieben Personen? Diese Regeln scheinen ja nach den ungleichen Zahlen fortzugehen. —

Die Eintheilung in Akte scheint mir überhaupt fehlerhaft, wenn nichts während derselben vorgeht, wie in so vielen neueren Stücken, und wenn man die Personen zu Anfang des neuen Aufzugs gerade in derselben Lage erblickt, wie am Schluße des vorigen. Und doch hat man sich an diesen Stillstand weit weniger gestoßen, als an die Annahme eines beträchtlichen Zwischenraumes, und in der Darstellung lieber den Mangel der Handlung in einem abgelaufenen Zeitraume ertragen wollen, als die Voraussetzung ausgelaßener Vorfälle, weil jenes ein negativer Fehler ist.

Die romantischen Dramatiker erlauben sich, den Schauplatz selbst im Verlauf eines Aktes zu wechseln. Da jedesmal zuvor die Bühne leer wird, so sind dieß Unterbrechungen der Stätigkeit, welche sie zur Annahme von eben so vielen Zwischenräumen berechtigen. Wenn man sich hieran stößt, die Eintheilung in Akte jedoch als gültig zugiebt, so dürfte man dieß ja nur als eine größere Anzahl kurzer Akte ansehen. Indessen wird man einwenden, das heiße einen Fehler durch den andern rechtfertigen, die verletzte Einheit der Zeit durch die verletzte Einheit des Ortes: wir wollen also die Unerläßlichkeit der letztgenannten Regel näher beleuchten.

Bei'm Aristoteles sucht man vergeblich, wie schon bemerkt worden, irgend einen Ausspruch darüber. Die Alten, wird behauptet, haben sie beobachtet. Nicht durchgängig, nur meistens. Unter sieben Stücken von Aeschylus und eben so vielen von Sophokles finden sich zwei, die Eumeniden und der Ajax, worin die Scene verändert wird. Daß sie gewöhnlich denselben Schauplatz beibehalten, fließt natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chors her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden mußte, damit ge-

wechſelt werden könnte. Auch ſtellte ihre Scene einen größern Umfang dar, als in vielen Fällen die unſrige: nicht etwa ein Zimmer, ſondern den offenen Platz vor mehreren Gebäuden; und die Eröffnung des Innern eines Pallaſtes durch das Ekkyklema kann ſo betrachtet werden, als wenn auf unſerer Bühne noch ein hinterer Vorhang aufgezogen wird.

Die Verwerfung des Wechſels der Scene gründet ſich ebenfalls auf die oben gerügten irrigen Begriffe von Täuſchung. Es ſoll uns aus der Täuſchung reißen, wenn die Handlung an einem andern Orte fortſpielt. Nun freilich, wenn wir den vorgeſtellten Ort in der That für den wirklichen halten ſollten, dann müßte auch die Decoration unſrer Scene anders beſchaffen ſein. Sie iſt nur für einen einzigen Geſichtspunkt berechnet: von jeder andern Stelle angeſehen, verrathen die gebrochnen Linien die unvollkommne Nachahmung. Auch geben ſich die meiſten Zuſchauer von ihrer architektoniſchen Bedeutung ſo wenig Rechenſchaft, daß ſie gar keinen Anſtoß daran nehmen, wenn die Schauſpieler zwiſchen den Seitencouliſſen durch eine Mauer ohne Thür aus- und eingehen. Johnſon, ein Kritiker, der ſonſt ſehr für die ſtrenge Regel iſt, wendet ganz richtig ein, wenn unſre Einbildungskraft einmal ſo weit gehe, ſich in der Zeit achtzehnhundert Jahre zurück und nach Alexandria zu verſetzen, um die Geſchichte von Antonius und Kleopatra ſich als gegenwärtig vorſtellen zu laßen, ſo ſei der zweite Schritt nachher ein weit Geringeres, von Alexandria nach Rom überzuſpringen. Die Fähigkeit unſers Geiſtes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit Blitzesſchnelle zu durchfliegen, iſt im gewöhnlichen Leben anerkannt; und die Poeſie, die unſern Geiſt auf alle Weiſe beflügeln will, und der alle

Zaubermittel der ächten Täuschung, d. h. einer lebendigen und hinreißenden Darstellung zu Gebote stehen, sollte allein auf dieß allgemeine Vorrecht Verzicht leisten müßen?

Voltaire will die Einheit des Ortes und der Zeit aus der Einheit der Handlung ableiten, aber seine Schlüße sind höchst oberflächlich. „Aus demselben Grunde," sagt er, „ist „die Einheit des Ortes wesentlich, denn eine einzige Hand„lung kann nicht an mehreren Orten zugleich vorgehen." Allein wir haben gesehen, daß an der Einen Haupthandlung nothwendig mehrere Personen Antheil nehmen, daß sie aus einer Mehrheit von untergeordneten Handlungen besteht, und warum sollten diese nicht an verschiedenen Orten vorgehen können? Wird nicht derselbe Krieg oft zugleich in Europa und in Indien geführt, und muß nicht der Geschichtschreiber die Erfolge auf beiden Schauplätzen in seiner Erzählung gleichmäßig fortrücken laßen?

„Die Einheit der Zeit," fährt Voltaire fort, „ist na„türlich mit den beiden ersten verbunden. — Wenn der „Dichter mir eine Verschwörung vorstellt, und die Handlung „vierzehn Tage dauern läßt, so muß er mir Rechenschaft von „dem ablegen, was in diesen vierzehn Tagen vorgegangen „sein wird." — Ja, von dem was zur Sache gehört, alles Uebrige dazwischen liegende übergeht er, wie jeder gute Erzähler, mit Stillschweigen, und es fällt auch niemanden ein, etwas davon wißen zu wollen. „Wenn er nun die Bege„benheiten von vierzehn Tagen mir vor die Augen bringt, „so giebt dieß wenigstens vierzehn verschiedene Handlungen, „wie klein sie auch sein mögen." — Freilich, wenn der Dichter so ungeschickt wäre, die vierzehn Tage sichtbar in der Geschwindigkeit nach einander abzuhaspeln, es eben so oft Tag und Nacht werden, die Leute eben so oft aufstehen und

zu Bett gehen zu laßen. Aber er schiebt die Zeiten, wo die Handlung nur unmerklich fortgerückt ist, in den Hintergrund, vernichtet in der Darstellung die Zwischenräume, wo sie still gestanden, und weiß mit einem flüchtigen Zuge das ungefähre oder genaue Maß der Zeit anzugeben, die man sich zwischen den Abtheilungen als verfloßen denken muß. Warum ist ihm aber dennoch die Vergünstigung, die beiden Endpunkte viel weiter aus einander liegend anzunehmen, als die Vorstellung wirklich dauert, wichtig, ja für viele Gegenstände unentbehrlich? Das von Voltaire gegebene Beispiel einer Verschwörung kommt hier recht gelegen. Eine in zwei Stunden angesponnene und ausgeführte Verschwörung ist zuvörderst eine unglaubliche Sache. Ferner ist sie in Bezug auf die Charaktere der Handelnden etwas ganz anders, als eine solche, wo der gefaßte Entschluß, wie gefährlich er sein möge, eine geraume Zeit von Allen behauptet und verschwiegen wird. Wiewohl der Dichter diesen Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, so läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perspektivisch erblicken. In dieser Art von Perspektive war Shakspeare der größte mir bekannte Meister: ein einziges Wort offenbart oft eine fast unüberseh liche Reihe vorhergegangener Seelenzustände. Der an die engen Gränzen der Zeit gebundne Dichter wird bei vielen Gegenständen die Handlung verstümmeln, indem er ganz nahe vor der letzten Entscheidung anfängt, oder er wird ihren Fortschritt ungebührlich übereilen; auf jeden Fall wird er das große Gemälde eines gewaltigen Vorsatzes, der keine augenblickliche Aufwallung ist, sondern ein festes, unter allem äußern Wechsel unerschütterlich behauptetes Wollen, bis die Zeit zur Ausführung reif ist, verkleinern müßen. Es wird nicht mehr

das sein, was Shakspeare so oft dargestellt und in folgenden Zeilen beschrieben hat:

Bis zur Vollführung einer furchtbarn That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint, und die Verfaßung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung.

Warum ist aber dennoch das Verfahren der griechischen und der romantischen Dramatiker in Absicht auf Ort und Zeit so sehr verschieden? Wir können uns nach dem Geiste unserer Kritik nicht damit helfen, wie so viele Kunstrichter thun, die letzten kurzweg für Barbaren zu erklären. Wir halten vielmehr dafür, daß sie in sehr gebildeten Zeitaltern lebten, und selbst unendlich gebildet waren. Nächst der Verfaßung der alten Bühne, welche natürlich auf scheinbare Stätigkeit der Zeit und unveränderte Beibehaltung des Schauplatzes führte, wurde die Beobachtung dieser Gewohnheit durch die Beschaffenheit des Stoffes begünstigt, welchen die griechischen Dramatiker zu bearbeiten hatten. Dieser Stoff war Mythologie, also schon Dichtung, und die vorgängige dichterische Behandlung hatte bereits in stätige leicht übersehbare Massen zusammengefaßt was in der Wirklichkeit sich vielfach zersplittert und zerstreut. Ferner war das geschilderte heroische Zeitalter zugleich sehr einfach in den Sitten und sehr wundervoll in den Begebenheiten, und so gieng Alles von selbst gerade auf das Ziel einer tragischen Entscheidung los.

Die Haupturſache des Unterschiedes ist jedoch der plastische Geist der antiken, und der pittoreske der romantischen Poesie. Die Skulptur richtet unsre Betrachtung ausschließend auf die dargestellte Gruppe, sie entkleidet sie möglichst aller

äußern Umgebungen, und wo sie deren nicht ganz entrathen kann, deutet sie solche doch nur leicht an. Die Malerei hingegen liebt es, mit den Hauptfiguren zugleich den umgebenden Ort und alle Nebenbestimmungen ausführlich darzustellen, und im Hintergrunde Ausblicke in eine gränzenlose Ferne zu öffnen; Beleuchtung und Perspektive sind ihr eigentlicher Zauber. Daher vernichtet die dramatische, besonders die tragische Kunst der Alten gewissermaßen die Aeußerlichkeiten von Raum und Zeit; das romantische Drama schmückt vielmehr durch deren Wechsel seine mannichfaltigeren Gemälde. Oder noch anders ausgedrückt: das Princip der antiken Poesie ist idealisch, das der romantischen mystisch; jene unterwirft Raum und Zeit der innern Freithätigkeit des Gemüths, diese verehrt diese unbegreiflichen Wesen als übernatürliche Mächte, denen auch etwas Göttliches inwohnt.

Ich komme nun auf den Einfluß, welchen die eben geprüften, auf Glauben für unverbrüchlich gehaltnen und so eng verstandnen Regeln der Einheit nebst den übrigen eingeführten Theater-Convenienzen auf die Gestalt des französischen Trauerspiels gehabt haben.

Bei einer ganz veränderten Verfaßung der Bühne, bei großentheils verschiedenen Stoffen und entgegengesetztem Geist ihrer Behandlung wollte man dennoch die Regeln der alten Tragödie, sofern man sie aus dem Aristoteles kannte, beibehalten.

Man verlangte dieselbe Einfachheit der Handlung wie im griechischen Trauerspiel, und doch ließ man alles Lyrische weg, was immer eine verweilende Entfaltung des Moments, also ein Stillstand ist. Man mußte es freilich weglaßen, weil wir die alte Musik nicht mehr haben, welche der Poesie diente, statt, wie die unsrige, sie zu beherrschen. Wenn man

von den griechischen Tragödien die Chorgesänge und die häufig den einzelnen Personen in den Mund gelegten lyrischen Stücke abrechnet, so sind sie beinahe um die Hälfte kürzer als ein gewöhnliches französisches Trauerspiel. Voltaire jammert häufig in seinen Vorreden darüber, welch eine Noth es sei, für die langen fünf Akte den Stoff herbeizuschaffen. Wie füllte man nun die durch Weglaßung des Lyrischen entstandene Lücke aus? Durch Intrigue. Statt daß bei den Griechen die Handlung sich, nach wenigen großen Momenten gemeßen, bis zur Entscheidung unaufhaltsam abrollt, müßen hier die sich kreuzenden Absichten der zum Theil hiezu erfundenen Nebenpersonen eine Menge hemmende Vorfälle herbeiführen, und die Spannung, meistens selbst der Neugier, bis an's Ende erhalten. Um die Einfachheit war es nun doch also geschehen; aber die Einheit schmeichelte man sich durch künstliche Verknüpfung für den Verstand zu retten.

Intrigue ist an sich kein tragisches Motiv; dem Lustspiel ist sie wesentlich, wie wir oben gezeigt haben. Das Lustspiel muß sich auch am Schluße mit einem oft nur erschlichenen Ruhepunkte für den Verstand begnügen, aber dieß ist eben gar nicht die poetische Seite dieser halb prosaischen Gattung. Wiewohl nun das französische Trauerspiel im Einzelnen sich durch Ernst, Würde und Pathos so weit als möglich vom Lustspiel zu entfernen sucht, so hat es doch meines Bedünkens im Bau und der Zusammenfügung des Ganzen nur allzuviel Verwandtschaft damit. Ich finde in vielen französischen Trauerspielen nur Verstandes-Einheit, nicht Befriedigung des Gefühls. Man kommt freilich aus der Verwirrung peinlicher und gewaltsamer Lagen am Ende glücklich oder unglücklich zur Ruhe, allein es offenbart sich in

dem dargestellten Weltlauf nicht auf geheimnißvolle Weise eine höhere Anordnung der Dinge; man findet keine Hinweisung auf einen tröstenden Gedanken vom Himmel, sei es nun auf die gegen das Schicksal bewährte Würde der menschlichen Natur, oder auf die Vorsehung. Zu jener Beruhigung des Gefühls, welche ich meine, ist die sogenannte poetische Gerechtigkeit theils nicht erforderlich, theils aber auch, so zweideutig und verkehrt wie sie gewöhnlich gehandhabt wird, nicht einmal hinreichend. Die poetische Gerechtigkeit, die ich übrigens für das aufgestellte Beispiel einer an sich falschen und mit nichten auf Erweckung wahrhaft sittlicher Regungen abzielenden Lehre halte, ist indessen von den französischen Trauerspieldichtern nicht selten gänzlich verabsäumt worden.

Der Gebrauch der Intrigue ist allerdings sehr vortheilhaft, um die verlangte kurze Dauer einer wichtigen Handlung zu erzwingen. Denn wer Intriguen spielt, ist geschäftig und versäumt keine Zeit um zu seinem Zweck zu gelangen. Der gewaltige Kreißlauf der menschlichen Schicksale geht hingegen seinen gemeßenen Schritt wie der Wechsel der Jahreszeiten; große Entschlüße reifen langsam; die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths scheu und zögernd an's Licht hervor; und die strafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuße. Man versuche es einmal, das Riesengemälde von Macbeths Königsmord, seiner tyrannischen Usurpation und endlichem Sturz auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann, ob es nicht bloß dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakspeare schauerlich ergreifend vorüber führt, vor den Anfang des Stückes verlegen und sie in matter Erzählung anbringen.

Es ist wahr, dieses Schauspiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum: aber läßt uns der rasche Fortgang wohl die Muße, dieß zu berechnen? Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhle der Zeit ihr düstres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Freveltat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen, um ihren Erfolg zu behaupten und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergange im heldenmüthigsten Kampfe treibt, reißt auch unsre Theilnahme unwiderstehlich mit sich fort. Eine solche tragische Darstellung gleicht dem Gange eines Kometen, der anfangs kaum sichtbar, nur dem Sternkundigen bedeutend, in nebelichter Ferne am Himmel erscheint, bald aber mit so unerhörter immer wachsender Geschwindigkeit dem Mittelpunkt unsers Weltsystems sich entgegen schwingt, daß er die Völker des Erdbodens schreckt, und, ehe man sich's versieht, mit seinem Unglück verkündenden Schweif das halbe Firmament überflammt.

Auf alle Wirkungen der Art, die aus dem allmälich beschleunigten Anwachs von etwas im Gemüth oder in der äußern Welt durch den Lauf der Zeiten hervorgehn, mußten die französischen Dichter der vorgeschriebenen Einheit der Zeit zulieb Verzicht leisten. Die Einheit des Orts beraubte sie bei der schlechten Ausschmückung der Bühne großentheils dessen, was in einem Schauspiele die Augen besticht. Zufällige Umstände mochten die Beobachtung dieser Regel noch mehr empfehlen, oder unumgänglich machen. Nach einer Aeußerung Corneilles *) sollte man vermuthen, die Maschi-

*) In seinem *Premier discours sur la Poesie dramatique* sagt er: Une chanson a quelquefois bonne grace; et dans les pièces de machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles du spectateur, *pendant que les machines descendent.*

nerie sei damals in Frankreich sehr schwerfällig und unvollkommen gewesen. Ferner war es allgemeiner Gebrauch, daß eine Anzahl vornehmer Zuschauer ihre Sitze auf der Scene selbst zu beiden Seiten hatten und den Schauspielern kaum eine Breite von zehn Schritten zu freier Bewegung übrig ließen. Regnard macht in seinem Zerstreuten[17] eine lustige Beschreibung von dem Lärmen und Unfug, den die modischen Stutzer seiner Zeit auf diesem bevorrechteten Platze trieben, wie sie hinter dem Rücken der Schauspieler laut schwatzten und lachten, und die Aufmerksamkeit der Zuschauer störten, oder auf sich als die eigentliche Hauptsache bei'm Schauspiel ablenkten. Diese üble Gewohnheit dauerte noch zu Voltaires Zeiten fort, und er hat durch sein wiederholtes Eifern dagegen das Verdienst gehabt, bei Gelegenheit der Semiramis[18] ihre Abschaffung zu bewirken. Wie hätte man es wagen dürfen, im Angesicht eines solchen unpoetischen, außer dem Stücke befindlichen, und sich doch ganz in seine Vorstellung eindrängenden Chors die Decoration zu verändern! Im Cid wechselt der Schauplatz offenbar im Verlauf desselben Aufzuges mehrmals, und doch wurde die Scene äußerlich nicht verändert. In den englischen und spanischen Schauspielen der damaligen Zeit war dieß zwar großentheils auch der Fall, allein man war über gewisse Zeichen übereingekommen, welche die Veränderung des Ortes andeuteten, und die gelehrige Einbildungskraft der Zuschauer folgte dem Dichter überall hin, wo er wollte. In Frankreich hingegen lauerten die jungen Herren, die auf der Bühne saßen, auf Gelegenheit, etwas Lächerliches zu entdecken; und da alle Theater-Effecte einer gewissen Ferne bedürfen, in der Nähe aber kahl erscheinen, so durfte man dergleichen gar nicht wagen, Alles wurde auf Gespräche zwischen wenigen Personen eingeschränkt,

und man unterwarf die Bühne den Förmlichkeiten eines Vorzimmers.

Der Schauplatz stellte denn auch wirklich meistens ein Vorzimmer vor, wenigstens einen Saal im Innern eines Pallastes. Da die Handlung der griechischen Tragödien immer auf offenen und majestätisch umgebenen Plätzen vorgeht, so haben die französischen Dichter die mythologischen Stoffe derselben schon in Ansehung des Schauplatzes nach neueren Hofsitten umgemodelt. In einem fürstlichen Schloß ist nichts Gewaltsames, keine Uebertretung des geselligen Anstandes erlaubt, und da in einem Trauerspiele die Sache nicht mit lauter Höflichkeiten abgehen kann, so wird jede kühne Thathandlung, jeder Gewaltstreich, alles Auffallende und sinnlich Wirkende hinter die Scene verlegt, und bloß in den Erzählungen der Vertrauten und anderer Boten angebracht. Und doch bemerkt schon Horaz, das durch das Gehör Mitgetheilte rege das Gemüth weit unkräftiger an, als was den treuen Augen dargeboten wird und was der Zuschauer sich selbst berichtet. Nur das Unglaubliche und gräuelhaft Empörende empfiehlt er dem Anblick zu entziehen. Es ist wahr, die dramatische Wirksamkeit des Sichtbaren kann sehr mißbraucht werden, und das Theater kann in einen lärmenden Tummelplatz bloß körperlicher Ereignisse ausarten, wo alsdann Worte und Geberdenspiel eine fast überflüßige Zugabe sind. Aber das entgegengesetzte Aeußerste, dem Auge gar keine Ueberzeugung zu gönnen, und immer auf etwas Abwesendes zu verweisen, ist sicher eben so wenig zu billigen. Bei manchen französischen Trauerspielen möchte den Zuschauer ein Gefühl anwandeln, als ob wirklich große Dinge vorgiengen, er säße aber gerade an einem übel gewählten Platze, um Augenzeuge davon zu sein. Es ist gewiß, daß es dem einleuchtenden

Nachdruck der dramatischen Darstellung sehr schadet, wenn wir Wirkungen gegenwärtig vor uns sehen von Ursachen, welche unsichtbar und in der Ferne bleiben. Beßer ist das Umgekehrte, die Ursache selbst zu zeigen, die Wirkung aber bloß berichten zu laßen. Wie nachtheilig das ältere Herkommen der tragischen Bühne in Frankreich für die theatralische Wirkung sei, hat Voltaire eingesehen; er dringt vielfältig auf reichere scenische Ausschmückung, und er selbst hat in seinen Stücken, und nach seinem Beispiel haben Andre manches dem Auge darzustellen gewagt, was zuvor für unschicklich oder lächerlich gegolten hätte. Allein ungeachtet dieser Versuche und der früheren des Racine in seiner Athalie ist die Mißgunst gegen die Augen jetzt mehr als je unter den tonangebenden Kunstrichtern eingerißen. Ueberall wo es etwas zu sehen giebt oder eine Handlung körperlich vollbracht wird, wittern sie ein Melodrama; und der Gedanke, daß das Trauerspiel, wenn man nicht über dessen Reinheit oder vielmehr kahle Reizlosigkeit wachte, allmälich mit dieser Gattung (worüber nachher noch ein Wort) zusammenschmelzen könnte, ist ihnen ein Gräuel.

Voltaire hat sich verschiedentlich Verletzungen der Einheit des Ortes erlaubt, aber doch nicht gewagt, die Regel selbst geradezu als unwesentlich anzugreifen. Er wünscht nur ihrer Auslegung eine größere Breite gegeben zu sehen. Es sei hinreichend, wenn die Handlung im Umfange eines Pallastes, ja einer Stadt, wenn auch in verschiedenen Theilen derselben, vorgehe. Nun verlangt er, um das Wechseln der Decoration zu ersparen, sie solle so eingerichtet sein, daß sie die verschiedenen Schauplätze zugleich umfaße. Er verräth hiebei sehr verworrene Begriffe von Architektur und Perspektive. Er beruft sich auf das Theater des Palladio zu Vicenza,

das er wohl schwerlich gesehen hatte: denn seine Vorstellung von diesem Theater, welches, wie schon bemerkt worden, selbst nur ein Mißverständniß der Einrichtung der antiken Scene ist, scheint sich ganz und gar auf mißverstandene Beschreibungen zu gründen. In seiner Semiramis, wo er zuerst seine Grundsätze hierüber recht in Ausübung brachte, ist er in den seltsamen Fehler verfallen, die Personen nicht an verschiedenen Oertern auftreten, sondern die Oerter sich wirklich zu den Personen hinbegeben zu laßen. Der Schauplatz im dritten Akt ist ein Kabinet; dieses Kabinet macht, nach Voltaires eignen Worten, (wohl gemerkt, ohne daß die Königin es verläßt) einem großen prächtig geschmückten Saale Platz. Neben dem hier befindlichen Thron hat auch das Mausoleum des Ninus, welches sich anfangs auf einem offenen Platze, vor dem Pallast und dem Tempel der Magier gegenüber, befand, Mittel gefunden sich einzuschleichen. Nachdem es sein Gespenst, zum Schrecken vieler Anwesenden, an das Tageslicht gebracht und wieder eingenommen hat, begiebt es sich im folgenden Akt an seine alte Stelle, wo es vermuthlich seine Obelisken zurückgelaßen hatte. Im fünften Akte sieht man, daß es sehr weitläuftig und mit unterirdischen Gängen eingerichtet war. Welch ein Aufheben würden die französischen Kritiker machen, wenn ein Ausländer sich solche Ungereimtheiten hätte zu Schulden kommen laßen!

Auch im Brutus haben wir ein Beispiel von diesem Herumwandern des Schauplatzes mit den Personen. Vorn wird eine weitläuftige Decoration angegeben: der Senat ist zwischen dem capitolinischen Tempel und dem Hause des Brutus unter freiem Himmel versammelt. Nachher, als die Versammlung aufgehoben wird, bleiben Arons und Albin allein zurück, und nun heißt es: qui sont supposés être en-

trés de la salle d'audience dans un autre appartement de la maison de Brutus. Wie meint dieß der Dichter? Soll ſich der Schauplatz verwandeln ohne leer zu ſein, oder muthet er der Einbildungskraft der Zuſchauer zu, gegen das Zeugniß ihrer Sinne die ganz anders geſchmückte Scene für ein Zimmer zu halten? Und wie wird aus dem anfänglich beſchriebenen Platze ein Audienzſaal? Dieſe Decoration verſteht Taſchenſpielerkünſte, oder ſie hat ein ſchlechtes Gedächtniß.

Ueberhaupt iſt die Einheit des Ortes von den franzöſiſchen Dichtern ſowohl als andern, welche dieſes Syſtem von Regeln befolgen, ſelbſt im Luſtſpiel oft ſehr unbefriedigend beobachtet worden. Die Scene wechſelt zwar nicht, aber es gehen Dinge darauf nach einander vor, die eben nicht an demſelben Orte zu geſchehen pflegen. Wie unwahrſcheinlich iſt es, wenn ſich die Leute gerade da ihre Geheimniſſe anvertrauen, wo ſie ihre Feinde in der Nähe wißen, oder wenn man gegen einen Fürſten in deſſen eignem Vorgemache Verſchwörungen anzettelt! Man legt eine große Wichtigkeit darauf, daß die Bühne niemals im Verlauf eines Aufzuges leer bleibe. Dieß nennt man die Scenen binden. Es wird aber oft nur ſehr zum Scheine beobachtet, indem die Perſonen des vorhergehenden Auftrittes in demſelben Augenblick zu einer Thür hinausgehn, während die des nächſten auf der andern Seite eintreten. Ferner ſollen ſie nicht ohne einen deutlich erwähnten Grund kommen und weggehen; für das letzte wird beſonders geſorgt: man ſchickt die Vertrauten auf Botſchaften aus, heißt auch wohl Perſonen von gleichem Range ausdrücklich, nicht immer auf's höflichſte, ſich entfernen. Bei allem dem ſind die Beſtimmungen des Ortes, wo Alles vorgeht, oft ſo ſchwankend und widerſprechend, daß ein deutſcher Schriftſteller (Joh. Elias Schlegel in ſeinen Ge-

Göttern noch so nahe erscheinen, als sie durch Abstammung und häufigen unmittelbaren Verkehr nach dem Glauben der Alten waren; das Wunderbare der griechischen Religion sollte also nicht geflißentlich vermieden und gespart, sondern der Einbildungskraft der Zuschauer zugemuthet werden, sich ganz und gar in den Glauben daran zu versetzen. Die französischen Dichter hingegen haben den mythologischen Helden und Heldinnen die Verfeinerung der großen Welt und heutige Hofsitten geliehen; sie haben, da jene Heroen Fürsten waren (Hirten der Völker, wie Homer sie nennt), ihre Lagen und Absichten nach einer berechneten Politik motiviert, und das Costum, nicht bloß das gelehrte antiquarische, sondern das charakteristische Costum überall verletzt. In der Phädra soll diese Fürstin nach dem geglaubten Tode des Theseus zur Regentin für ihren unmündigen Sohn erklärt werden. Wie wäre dieß nach den damaligen Verhältnissen der griechischen Frauen möglich gewesen? Es versetzt uns in die Zeiten einer Kleopatra. Hermione befindet sich ganz allein ohne den Schutz eines Bruders oder Vaters am Hofe des Pyrrhus, ja in seinem Pallast, und dennoch ist sie nicht mit ihm vermählt. Bei den Alten, und nicht bloß in der homerischen Zeit, bestand die Vermählung eben darin, daß die Braut in das Haus des Bräutigams abgeholt ward. Aber die Lage der Hermione mag immerhin in dem Gebrauch der europäischen Höfe eine Rechtfertigung finden, so ist sie nichts desto weniger aller weiblichen Würde zuwider, und wird dadurch noch weit unschicklicher, daß Hermione den spröden Pyrrhus liebt, und mit aller Gewalt auf die Vermählung dringt. Wie glauben wir wohl, daß Griechen über dieß dreiste unsittsame Entgegentreten geurtheilt haben würden? Freilich möchten es französische Zuschauer eben so anstößig finden, wenn man

ihnen die Andromache in der Lage zeigte, wie bei'm Euripides, wo ſie als Kriegsgefangene den Beſitz ihrer Perſon an den Beſieger ihres Vaterlandes verloren hat. Wenn die Sinnesart zweier Völker ſo durchaus verſchieden iſt, warum quält man ſich, die in den Sitten des einen gegründeten Geſchichten nach denen des andern zuzuſtutzen? Was man ſtehen läßt, wird allemal eine ſchreiende Mißhelligkeit mit demjenigen machen, was man umgemodelt hat; und Alles umzumodeln iſt entweder unmöglich, oder man könnte dann lieber gleich von vorn herein erfinden. Die Umſtände der Fabeln zu verändern, haben ſich die griechiſchen Tragiker allerdings und mit einer großen Breite erlaubt, allein immer den allgemeinen für das heroiſche Zeitalter geltenden Annahmen gemäß. Die Charaktere hingegen haben ſie immer ſo gelaßen, wie die Sage und frühere Dichtung ſie ihnen überliefert hatte, vermöge deren die Schlauheit des Ulyſſes, die Weisheit Neſtors, der Jähzorn Achills faſt ſprichwörtlich geworden war. Horaz ſchärft dieſe Regel ganz beſonders ein. Wie unähnlich iſt der Achilles in Racines Iphigenia dem homeriſchen! Aber die ihm zugeſchriebene Galanterie iſt nicht bloß ein Verſtoß gegen den Homer, ſondern ſie macht die ganze Geſchichte unwahrſcheinlich. Sind Menſchenopfer unter einem Volke wohl denkbar, deſſen erſte Häupter und Helden ſo empfänglich für die zarteſten Empfindungen ſind? Vergeblich macht man die mächtige Triebfeder der Religion geltend: die Geſchichte lehrt uns, daß eine grauſame Religion ſich immer zugleich mit den Sitten mildert.

Das Wunderbare hat man in dieſen neueren Behandlungen alter Fabeln, als unſerm Glauben fremd, möglichſt zu entrathen geſucht. Allein, wenn wir einmal aus einer Welt, wo es mit zur Ordnung der Dinge gehörte, in eine

ganz prosaische und historisch begreifliche Welt hinüber gerückt sind, so findet uns ein Wunder, welches der Dichter nun doch vereinzelt stehen laßen mußte, um desto ungläubiger. Im Homer und den griechischen Tragikern geschieht Alles vor dem Angesicht der Götter, und wenn sie sichtbar oder durch eine wundervolle Wirkung hervortreten, so befremdet es uns nicht. Diesen Eindruck kann hingegen alle aufgewandte Kunst der neueren Dichter, alle Beredsamkeit ihrer Erzählungen nicht wehren. Beispiele sind überflüßig, jedes würde die Sache darthun. Doch will ich beiläufig bemerken, wie seltsam sich der sonst so besonnene Racine bei solcher Gelegenheit in einen Widerspruch verwickelt hat. Er nimmt von der Entstehung der Sage, Theseus sei in die Unterwelt hinabgestiegen, um für seinen Freund Pirithous die Proserpina zu entführen, die historische Erklärung des Plutarch an, von seiner Gefangenschaft bei einem thrakischen Könige, dessen Gemahlin er aus eben dem Antriebe hatte entführen wollen. Hierauf gründet er das anfangs verbreitete Gerücht vom Tode des Theseus. Dennoch läßt er zugleich in einer Rede der Phädra die fabelhafte Ueberlieferung als eine frühere That des Helden stehen.

> Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
> Volage adorateur de mille objets divers,
> Qui va du dieu des morts déshonorer la couche.

Wie viele Frauen wollte denn Theseus für den Pirithous entführen? Da hilft sich Pradon beßer, der den Theseus auf die Frage eines Vertrauten, ob er wirklich in der Unterwelt gewesen sei, antworten läßt: wie ein vernünftiger Mensch sich doch nur etwas so Abgeschmacktes überreden könne! Er habe den Volks-Aberglauben benutzt, und dieses Gerücht in politischen Absichten ausgestreut.

So viel von der Behandlung der mythologiſchen Stoffe. Bei den hiſtoriſchen tritt erſtlich dasſelbe ein, daß nämlich die damaligen franzöſiſchen Sitten häufig den ächten der Perſonen untergeſchoben ſind, und die Charaktere nicht genugſam die Farbe ihres Zeitalters und ihrer Nation an ſich tragen. Es kommt aber noch ein andrer nachtheiliger Umſtand hinzu. Ein mythologiſcher Stoff iſt ſchon poetiſch und für eine neue poetiſche Bearbeitung zubereitet. Im franzöſiſchen Trauerſpiel verlangt man, wie im griechiſchen, gleichmäßige durchgängige Würde, ja die franzöſiſche Sprache iſt darin noch weit ekler, daß unendlich Vieles in der Poeſie gar nicht erwähnt werden darf. Bei der Geſchichte iſt man aber auf einem proſaiſchen Gebiet, und die Wahrheit des Gemäldes fordert Beſtimmungen, Umſtände, Züge, zu denen man mehr oder weniger von der Höhe des tragiſchen Kothurns herabſteigen muß, wie denn auch Shakſpeare, der vollkommenſte hiſtoriſche Dramatiker, dieß ohne Bedenken gethan hat. Die franzöſiſchen Dichter haben ſich hiezu nicht entſchließen wollen, und ſo fehlt es ihrer Darſtellung oft an belebenden Ausmalungen, oder ſie müßen ſich, wenn ein halsſtarrig proſaiſcher Umſtand endlich doch erwähnt werden muß, mit künſtlichen Umſchreibungen helfen.

Ueber die tragiſche Würde der Geſchichten haben beſondre Grundſätze geherrſcht. Corneille war auf dem beſten Wege von der Welt, als er den Cid, eine Geſchichte aus dem Mittelalter, bei einem verwandten Volke vorgefallen, eine Geſchichte, worin durchaus ritterliche Liebe und Ehre herrſcht, deren Hauptperſonen nicht einmal von fürſtlichem Range ſind, auf die Bühne brachte. Eine Menge Vorurtheile über das tragiſche Ceremoniel wären von ſelbſt weggefallen, wenn man dieſem Beiſpiele gefolgt wäre; durch

größere Wahrheit, durch verständliche, aus der noch geltenden Sinnesart entlehnte Motive, wäre das Trauerspiel dem Herzen befreundeter geworden; die Beschaffenheit der Gegenstände würde von selbst von der steifen Beobachtung mißverstandener Regeln der Alten abgelenkt haben, wie sich denn Corneille auch nirgends weiter davon entfernt hat, als gerade in diesem Stück, freilich in Nachfolge seines spanischen Vorbildes; mit Einem Wort, das französische Trauerspiel hätte national und wahrhaft romantisch werden können. Aber ich weiß nicht, welcher ungünstige Stern waltete: Corneille gieng, ungeachtet des außerordentlichen Glücks, welches sein Cid machte, keinen Schritt weiter, und fand auch bei dem gemachten Versuche keine Nachfolger. In der Zeit Ludwigs des Vierzehnten galt es für ausgemacht, die französische, ja überhaupt die neu-europäische Geschichte sei zur tragischen Behandlung untauglich. Man warf sich also in die alte Universalgeschichte: außer den Römern und Griechen suchte man bei den Assyriern, Babyloniern, Persern, Aegyptern u. s. w. nach oft sehr unbekannten Vorfällen herum, um sie für die tragische Bühne auszukleiden. Racine machte einen, wie er selbst eingesteht, gewagten Versuch mit den Türken; es glückte, und seitdem gestand man den Türken, diesem barbarischen Volk, bei welchem oft die Gewöhnungen des rohesten Despotismus und der niedrigsten Sklaverei in derselben Person vereinigt sind, und das von der Liebe nur die üppigste Sinnlichkeit kennt, die nöthige tragische Würde zu, die man den Europäern absprach, ungeachtet ihre Religion, ihr Ehrgefühl und ihre Achtung für das weibliche Geschlecht sie hätte empfehlen sollen. Allein eigentlich waren es nur die neueren und insbesondere die französischen Namen, welche man als untragisch und unpathetisch nicht dulden

wollte, denn ſonſt wurden damals die Helden des Alterthums in einheimiſcher Tracht geſpielt, und die antiken Namen und Umgebungen waren meiſtens nur eine leichte Verkleidung, unter der ſich ganz moderne franzöſiſche Charaktere deutlich erkennen laßen. Racines Alexander iſt freilich ſehr unhiſtoriſch, aber die Darſtellung wird ziemlich natürlich herauskommen, wenn man ſich etwa den großen Condé darunter denkt. Und wem fällt bei Titus und Berenice nicht Ludwig der Vierzehnte und die Herzogin de la Valliere ein? Hat der Dichter doch ſelbſt ſchmeichelnd auf ſeinen Monarchen angeſpielt. Voltaire drückt ſich etwas ſtark aus, wenn er ſagt, in den Trauerſpielen, welche auf Racine gefolgt, glaube man die Romane der Mlle. Scuderi zu leſen, welche unter dem Namen von Helden des Alterthums Bürger von Paris ſchildern.[24] Er zielte hiemit wohl beſonders auf Crebillon. Corneille und Racine, wie ſehr ſie auch in der Denkart ihrer eignen Nation befangen waren, ſind doch zuweilen zu wahrhaft objectiven Darſtellungen durchgedrungen. Meiſterhaft ſchildert Corneille im Cid die Spanier; dieß iſt begreiflich: er hatte an der Quelle geſchöpft. Bis auf die Erbſünde der Galanterie gelang es ihm auch ziemlich gut mit den Römern: eine Seite ihres Charakters faßte er wenigſtens, den vorherrſchenden Patriotiſmus, den unbiegſamen Freiheitsſtolz, das großartig politiſche Gemüth. Alles dieß iſt freilich, ungefähr wie bei'm Lucanus, mit einem gewiſſen Schwulſt und ſelbſtbewußten Pomp überkleidet. Die ſchlichte republikaniſche Strenge, die religiöſe Demuth konnte er nicht erreichen. Racine hat die Sitten des verderbten Roms unter den Kaiſern, und die zuerſt noch ſchüchtern ausbrechende Tyrannei Neros vortrefflich geſchildert. Zwar hatte er, wie er es ſelbſt mit Dank

erkennt, den Tacitus zum Vorgänger; allein es ist immer ein großes Verdienst, den Geschichtschreiber so gut in Poesie zu übersetzen. Auch den Geist der hebräischen Geschichten hat er im Ganzen richtig gefaßt: hier leitete ihn religiöse Ehrerbietung, die der Dichter gewissermaßen immer zu seinem Gegenstande hinzu bringen sollte. Weniger ist es ihm mit den Türken gelungen: Bajazet liebt ganz auf europäische Weise; die blutdürstige Politik des despotischen Orients ist zwar in dem Vezier recht gut geschildert: aber das Ganze ist gleichsam eine auf den Kopf gestellte Türkei, wo die Weiber, statt Sklavinnen zu sein, das Regiment an sich gerißen haben, was denn so abscheulich ausfällt, daß man sich daraus die Lehre ziehen möchte, die Türken hätten wohl so Unrecht nicht, die Frauen unter Schloß und Riegel zu halten. Auch Voltairen ist es meines Bedünkens im Mahomet und der Zaire nicht beßer gelungen: überall fehlen die glühenden Farben der morgenländischen Phantasie. Voltaire hat indessen das bedeutende Verdienst, daß er auf eine mehr historische Bearbeitung der Gegenstände drang und öfter hinarbeitete; und dann, daß er die neu-europäischen ritterlichen und christlichen Charaktere, die man seit dem Cid ausgeschloßen hatte, wiederum für die tragische Bühne adelte. Sein Lusignan und Nerestan gehören zu seinen wahrsten, rührendsten und edelsten Schöpfungen; sein Tancred, wiewohl es dem Ganzen der Erfindung etwas an Haltung fehlt, wird immer persönlich die Herzen für sich gewinnen, wie sein Namensbruder im Tasso. Alzire ist von Seiten der historischen Bedeutung sehr vorzüglich. Merkwürdig ist es, daß Voltaire mit seinem rastlosen Umhersuchen nach tragischen Stoffen wirklich die Weltumseglung vollendet hat: denn, wie dort die amerikanischen Völker der andern Hemisphäre, bringt er in sei-

neun Dschingiskan, vom äußersten Ende der unsrigen her, Chinesen auf die Bühne, welche doch schon durch getreue Beobachtung der Kleidertracht beinahe zu komischen oder grotesken Figuren gestempelt werden.

Leider kam Voltaire mit seiner beabsichteten Umgestaltung des Theaters zu spät: Vieles war schon durch den längst hergebrachten engen Zuschnitt verdorben, und das Vorurtheil, welches auf die Beobachtung äußerlicher Regeln und Schicklichkeiten eine ganz unverhältnißmäßige Wichtigkeit legt, hatte sich, wie es scheint, unwiderruflich festgesetzt.

Nächst den Regeln über den äußern Mechanismus, die man von den Alten auf Glauben angenommen hatte, waren es besonders die herrschenden einheimischen Begriffe von geselliger Schicklichkeit, was die französischen Dichter bei der Ausübung ihres Talentes hemmte, und ihnen in vielen Fällen die höchste tragische Wirkung unerreichbar machte. Die Aufgabe des Dramatikers ist, die poetische Form mit Natur und Wahrheit zu verbinden, und also muß nicht schon gleich in jene etwas hineingelegt werden, was diese ausschließt. Das französische Trauerspiel hatte sich seit Richelieu unter Begünstigung des Hofes entwickelt; seine Scene sogar hatte, wie wir gesehen haben, die Gestalt eines Vorzimmers. In einer solchen Atmosphäre werden die Zuschauer dem Dichter leicht den Gedanken aufdringen, als gehöre die Höflichkeit mit zu den ursprünglichen und wesentlichen Bestandtheilen der Menschheit. Im Trauerspiel gerathen die Menschen durch die furchtbarsten Kämpfe an einander, sie werden mit dem Unglück handgemein; da kann man nur idealische Würde von ihnen fordern, von der Beobachtung seiner geselligen Rücksichten sind sie durch ihre Lage losgesprochen. So lange sie noch Besonnenheit genug haben, diese nicht zu verletzen,

ist lange sie nicht von der Hingegebenheit des Schmerzes und der Gemüthsverwirrung ganz übermeistert erscheinen, kann auch die innigste Rührung nicht eintreten. Immerhin mag der Dichter für seine Personen die Sorgfalt hegen, die Cäsar für sich selbst nach empfangenem Todesstreich, nämlich anständig zu fallen. In widerwärtiger Nacktheit soll er uns die menschliche Natur nicht zeigen. Schön sollen auch die zerreißendsten und furchtbarsten Aeußerungen noch sein, irgend etwas muß sie über die gemeine Wirklichkeit adeln. Dieses Wunder leistet die Poesie: sie hat unaussprechliche Seufzer, unmittelbare Laute des tiefsten Schmerzes, in denen doch noch etwas Melodisches ist. Nur eine gewisse sorgfältig geputzte Schönheit verträgt sich nicht mit dem wahrsten Ausdruck. Und diese Schönheit wird doch gerade von dem Stil eines französischen Trauerspiels gefordert. Etwas liegt schon in der Beschaffenheit ihrer Sprache und ihres Versbaues. Die französische Sprache ist mancher Kühnheiten durchaus unfähig, sie hat wenig dichterische Freiheit, und zwingt die ganze grammatische Gebundenheit der Prosa in die Poesie über. Ihre Dichter haben dieß oft anerkannt und beklagt. Keiner ist der Alexandriner mit seinem gepaarten [illegible] ein sehr stummes [illegible] zum [illegible] zu einer musikalischen [illegible] mit dem [illegible], abgemessenen, [illegible] Aber die Harmonische liegt in [illegible] in den [illegible] Reimen sich nie in [illegible] [illegible] [illegible]

Geistes, seine besonnene Reflexion über sie, und endlich seine Begierde zu glänzen leiht. Wenn man die meisten ihrer tragischen Reden genau prüft, so wird man finden, daß sie selten so beschaffen sind, als ob die Personen ganz unbefangen allein oder unter einander sprächen und handelten, man wird meistens irgend etwas daran entdecken, wodurch sie mehr oder weniger merkbar gegen den Zuschauer hinausgekehrt sind. Zur innigsten Theilnahme ist erforderlich, daß man mit den Personen vertraut sei; und wie ist dieß möglich, wenn man sie immer in das Joch ihrer Absichten und Bestrebungen, oder noch schlimmer, einer unnatürlichen und angemaßten Charaktergröße eingespannt sieht. Man muß sie in den Zwischenräumen des Vorsätzlichen und Selbstbewußten belauschen, wo sie mit sich allein zu sein glauben und sich sorglos gehen laßen.

Beredsamkeit darf und muß zwar auch im Trauerspiel vorkommen, aber in so fern sie etwas künstlich Geordnetes, Vorbereitetes ist, nur dann, wenn der Redende Faßung genug dazu hat; für die hingerißene Leidenschaft paßt nur die unbewußte und unwillkürliche Beredsamkeit. Der wahre begeisterte Redner wird sich über seinem Gegenstande vergeßen. Rhetorik nennen wir es, wenn er, mehr als an die Sache, an sich und seine selbstgefällige Kunst denkt. Rhetorik, und zwar Rhetorik in Hoftracht, statt der Eingebungen edler, aber einfacher unverkünstelter Natur, herrscht allzusehr in vielen Stellen französischer Trauerspiele, besonders in denen des Corneille; denn Racine und Voltaire haben sich der wahren Darstellung eines zerrißenen Gemüths oft weit mehr genähert. Wenn der tragische Held sein Unglück schon in Antitheſen und sinnreichen Gedankenspielen zurecht gelegt hat, so können wir unser Mitleiden sparen. Jene conventionelle Würde ist

gleichsam ein Panzer, welcher verhütet, daß der Schmerz nicht bis in's Innerste dringen kann. Wegen Beibehaltung dieses festlichen Aufputzes in Lagen, wo die hingegebenste Selbstvergeßenheit natürlich wäre, hat Schiller witzig genug die Helden im französischen Trauerspiel mit den Königen auf altfränkischen Kupferstichen verglichen, welche sich mit Mantel, Krone und Scepter zu Bett legen.

Die gesellige Ausbildung waltet in der gesammten wissenschaftlichen und künstlerischen Cultur der Franzosen vor. Gesellige Ausbildung schärft den Sinn für das Lächerliche, und darum wird sie, bis zur Ueberverfeinerung getrieben, für den Enthusiasmus tödlich. Denn für den Unempfänglichen hat aller Enthusiasmus, alle Poesie eine lächerliche Seite. Wenn nun eine solche Denkart bei einer Nation allgemein geworden ist, so wird eine gewisse negative Kritik eintreten. Tausenderlei muß man vermeiden, und darüber wird das Höhere vergeßen, was man eigentlich leisten sollte. Die Furcht vor dem Lächerlichen ist das Gewißen der französischen Dichter; sie hat ihre Flügel beschnitten, ihren Schwung gelähmt. Und gerade bei der ernsthaftesten Gattung der Poesie mußte diese Furcht sie am meisten ängstigen, denn die Aeußersten gehen in einander über, und sobald das Pathos [illegible] das Lachen und die Parodie [illegible] Seelenangst wegen jener Parodie, womit seine Semiramis auf dem [illegible] Theater bedroht ward, zu sehen. In einer [illegible] der sein Leben damit hingebracht, über alles Große und Ehrwürdige Possen zu reiben, seine Stelle unter der Hausdienerschaft des Königs als einen Anspruch geltend, gegen einen sehr [illegible] Spaß höheren Ortes zu Verbot auszuwirken. Da

die witzigen Köpfe der Franzosen sich erlaubt haben, Alles in der Welt, und besonders die Geisteswerke andrer Nationen zu bespötteln, so wird man uns unsererseits auch wohl gönnen, uns gelegentlich daran zu ergötzen, wenn wir sehen, daß bei aller Sorgfalt ihre Trauerspieldichter, der Klippe, die sie am meisten scheuten, dennoch dann und wann nicht haben entgehen können. Lessing hat das Lächerliche, wo es sich in der Anlage selbst findet, an der Rodogüne, Semiramis, Merope und Zaire, mit siegreichem Witze verfolgt. Es wäre sowohl hierin, als in Absicht auf einzelne lächerliche Wendungen, eine reiche Nachlese zu halten *). Allein

*) Wenige Beispiele der letzten Art mögen hinreichen. Eine der ersten Stellen verdienen die Zeilen, womit Theseus im Oedipus des Corneille seine Rolle eröffnet:

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amans est encore plus funeste.

Eben so bekannt sind folgende aus seinem Otho:

Dis moi donc lorsqu' Othon s'est offert à Camille,
A-t-il paru contraint? a-t-elle été facile?
Son homage auprès d'elle a-t-il eu plein effet?
Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait?

wo es fast unbegreiflich ist, daß der Dichter nichts Unheimliches verspürt hat, besonders da er die Vertraute antworten läßt: J'ai tout vu. Daß Attila mit den von ihm abhängigen Königen als mit nichtsnutzigem Gesinde umgeht,

Ils ne sont pas venus, nos deux rois; qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre, et qu'Attila s'ennuie,
Qu'alors que je les mande, ils doivent se hâter.

mag seine sehr ernsthafte und wahre Seite haben, aber durch den Ausdruck, und besonders als Eröffnung des Stückes, kommt es ungemein lustig heraus. Ueberhaupt lebte Corneille in Ansehung des Lächerlichen noch in einer großen Unschuld; die Welt ist seitdem mehr gewitzigt worden. Auch wenn man dasjenige abrechnet, was ihm nicht zu Schulden kommt, weil es bloß von der veralteten

Lessing richtet überhaupt gegen die französische Bühne eine weit schonungslosere Polemik, als uns gegenwärtig wohl angebracht scheinen würde. Zu der Zeit, als er die Dramaturgie herausgab, sah man fast keine andere als französische

Sprache herrlichet, bleibt noch beträchtlich viel übrig. Besonders in die zahlreichen Stücke, welche nicht zu seinen Meisterwerken gerechnet werden, darf man, um dergleichen Züge zu treffen, fast nur auf's Gerathewohl hineingreifen. Racine war durch die ihm natürliche Feinheit und Mäßigung weit mehr vor dieser Gefahr gesichert. Doch ist ihm hier und da noch Manches entschlüpft. Wir rechnen dahin z. B. die ganze Rede, worin Theramenes seinen Zögling Hippolyt ermahnt, sich der Liebe zu ergeben. Das Lächerliche erreicht seinen Gipfel in den Zeilen:

Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule?
Quels courages Venus n'a-t-elle pas domtés?
Vous même, *où seriez-vous*, vous qui la combattez,
Si toujours Antiope, à ses lois opposée,
D'une *pudique* ardeur n'eût brûlé pour Thésée?

In der Berenice empfängt Antiochus seinen Vertrauten, den er abgeschickt hat, um der Königin seinen Besuch anzumelden, mit den Worten: Arsace, rentrerons-nous? Dieses demüthige Harren im Vorzimmer würde schon einer Person im Lustspiel wenig Würde laßen, für einen tragischen Helden, selbst vom zweiten Range, ist es eine gar zu klägliche Stellung. Nachher sagt Antiochus zur Königin:

Je me suis tû cinq ans,
Madame, et vais encor me taire plus long tems:

Und um seinen Vorsatz sogleich durch die That zu bewähren, sagt er hierauf fünfzig Verse in Einem Athem. — Wenn Orosman zu Zairen, die er mit europäischer Zartheit zu lieben vorgiebt, sagt:

Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs
Ouvre au champ sans limite *à nos vastes désirs*;

so ist es noch unschicklicher als lächerlich. Aeußerst lustig aber ist Zaires Antwort an ihre Vertraute, die sie daran erinnert, sie sei Christin:

Ah! que dis-tu? pourquoi rappeler mes ennuis?

Uebrigens ist Voltaire in Vermeidung des Lächerlichen weit behutsamer als seine Vorgänger: ganz natürlich, weil eben in seinem

Trauerspiele auf unsern Schaubühnen, und das übertriebene Ansehen dieser für klassisch geltenden Muster war noch unbestritten. Jetzt hat sich der Nationalgeschmack so entschieden dagegen erklärt, daß eher Alles, als dessen Irreleitung nach dieser Seite hin zu besorgen ist.

Die französischen Dramatiker haben es, sagt man ferner, nicht bloß mit einem in Absicht auf die Einmischung gemeiner Züge äußerst ekeln, und für das Lächerliche reizbaren, sondern auch mit einem sehr ungeduldigen Publikum zu thun. Wir wollen ihnen immer diese Schmeichelei hingehen laßen, die sie sich selbst machen; denn ohne Zweifel ist doch die Meinung, diese Ungeduld zeuge von schneller Faßungskraft und Aufgewecktheit des Geistes. Es dürfte aber noch eine andere Deutung haben: alle Oberflächlichkeit, und besonders die innere Leerheit an Gemüth treibt sich in eilfertiger Ungeduld umher. Wie dem auch sei, dieß hat auf den Bau ihrer Stücke zum Theil einen vortheilhaften, zum Theil auch nachtheiligen Einfluß gehabt. Vortheilhaft, in so fern es sie genöthigt, alles Ueberflüßige wegzuschneiden, ohne Umschweife zur Hauptsache zu kommen, klar zu sein, zusammen zu drängen, jeden Augenblick so sehr als möglich geltend zu machen. Alles dieß sind gute theatralische Eigenschaften, und haben die französischen Trauerspiele denen im höchsten Grade empfohlen, welche Kunstwerke mehr mit dem nüchternen Verstande prüfen, als sich dabei der Einbildungskraft und dem Gefühl überlaßen. Nachtheilig, in so fern selbst Bewegung, Raschheit, Unterhaltung der Spannung, ununterbrochen fort-

Zeitalter die Sucht zu persiflieren am weitesten gieng. Man kann dreist behaupten, daß heut zu Tage ein einziger Vers von der Art, wie es deren hundert bei'm Corneille giebt, den Fall eines Stückes nach sich ziehen würde.

gesetzt, einförmig werden und ermüden. Es ist wie eine Musik, wovon das Piano gänzlich ausgeschloßen wäre, und worin auch der Unterschied zwischen forte und fortissimo durch den mißverstandnen Wetteifer der Spieler meistens aufgehoben würde. Ich finde zu wenig Ruhepunkte in ihren Trauerspielen, dergleichen ja in den alten Tragödien überall sind, wo das Lyrische eintritt. Es giebt im menschlichen Leben Augenblicke, die jedes religiöse Gemüth durch Sammlung in sich selbst und einen in die Vergangenheit und Zukunft geworfenen Blick feiert. Diese Heiligkeit des Moments finde ich nicht genug verehrt: der Handelnde, wie der Zuschauer, wird immer gleich zum Folgenden fortgetrieben; wenige Scenen wird man finden, wo ein bloßer Zustand, unabhängig von dem ursachlichen Zusammenhange ruhig entfaltend dargestellt wäre. Es wird immer nur darnach gefragt, was geschieht, und nicht genug nach dem wie. Und doch ist dieß für den Eindruck auf die Zeugen menschlicher Begebenheiten die Hauptsache. Deswegen sind auch die schweigenden Effekte von dem Gebiet ihrer Schauspielkunst fast gänzlich ausgeschloßen. Dem Schauspieler bleibt kaum eine andre Muße zur stummen Pantomime als während der an ihn gerichteten langen Reden, wo sie ihn häufiger in Verlegenheit [illegible] als zur Entwickelung seiner Rolle behülflich ist. [illegible] der Intrigue seinen [illegible] und zu dem Ende das [illegible] fleißig hin [illegible]

[illegible] Stimmung für [illegible] Herver- [illegible] ihre con- [illegible]

die Darstellung statt der innern Musik, welche sie begleiten sollte, eben durch ihre rasche Lebhaftigkeit nur ein betäubendes Geräusch in unserm Gemüth.

Manche technische Unvollkommenheiten ihres Trauerspiels sind von den französischen Kunstrichtern selbst eingestanden worden, z. B. die Vertrauten. Jeder Held und jede Heldin schleppt regelmäßig einen mit sich, wie einen diensthabenden Kammerherrn oder eine Hofdame. In nicht wenigen Stücken zählt man drei bis vier dieser bloß leidenden Anhörer, die zuweilen sprechen, um ihrem Gönner etwas zu sagen, was er beßer wißen könnte, oder auch auf Botschaften geschickt werden. Die Vertrauten in den griechischen Tragödien, seien es nun bejahrte Pfleger und Pflegerinnen oder Diener, haben immer eigne charakteristische Bestimmungen, und die alten Tragiker wißen den Nothbehelf der Mittheilungen zwischen einem Helden und seinem Vertrauten, um uns den Gemüthszustand und die Absichten des ersten kennen zu lehren, so gut zu entbehren, daß sie sogar einen so bedeutenden und sprichwörtlich berühmten Freund, wie Pylades, als stumme Person einführen. Wie sehr man sich aber auch über die Vertrauten lustig gemacht hat, wie groß die Schmach sein mag, sie spielen zu müßen, so hat man sie doch bis auf Alfieri nie los zu werden gewußt.

Ein andres Ungemach sind die Expositionen oder Darlegungen der anfänglichen Lage der Sachen. Sie bestehen meistens in wohlgestellten, bei guter Muße vorgenommenen Eröffnungen gegen die Vertrauten. Eben jenes Publikum, dessen Ungeduld die Dichter und Schauspieler unter so scharfer Zucht hält, besitzt doch Langmuth genug, sich in weitläuftigen Abhandlungen auseinandersetzen zu laßen was sich anschaulich unter seinen Augen entwickeln sollte. Man gesteht ein, daß

selten eine Exposition tadellos ist, daß die Personen in ihren Reden weiter ausholen, als sie natürlicher Weise sollten, sich einander sagen, was sie gegenseitig schon wißen u. s. w. Ist die Sache verwickelt, so fallen sie oft sehr schwerfällig aus: von der des Heraklius und der Rodogüne wird einem in der That ganz wirblich im Kopfe. Chaulieu sagte von Crebillons Rhadamist: „Das Stück wäre vollkommen klar, „hätte es nicht die Exposition.“ Mir scheint aber ihr ganzes System der Exposition, sowohl im Trauerspiel als im höheren Lustspiel, nämlich ohne dramatische Bewegung gleich lehrend anzufangen, fehlerhaft. Der Zuschauer ist bei'm Aufziehen des Vorhangs fast unvermeidlich durch äußerliche Störungen zerstreut, seine Theilnahme ist noch nicht in Anspruch genommen, und nun verlangt der Dichter einen Vorschuß von Aufmerksamkeit für eine trockne Erörterung, den jener schwerlich zu bewilligen geneigt sein wird. Machten es die griechischen Dichter doch eben so, wird man einwenden. Die Sache war bei ihnen meistens sehr einfach, und die Zuschauer waren schon im Voraus unterrichtet; auch haben ihre Expositionen, die kunstlosen Prologe des Euripides ausgenommen, gar nicht den lehrhaft einschärfenden Ton der französischen, sondern es ist Leben und Bewegung darin. Wie vortrefflich exponieren dagegen Shakspeare und Calderon! Sie treffen gleich anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nöthigen Entwickelungen des Vorausgesetzten an. Freilich ist dieß Mittel den französischen Trauerspieldichtern versagt, denen alles sichtbar Auffallende, alle körperliche Handlung so kärglich zugemeßen ist, und die daher dergleichen, um doch einige Steigerung zu haben, für die letzten Akte aufsparen müßen.

Um das Bisherige in der Kürze zusammen zu faßen:

die Franzosen haben ihr Trauerspiel nach einer strengen Idee zu bilden gesucht, sie haben aber statt dessen nur einen abstrakten Begriff aufgefaßt. Sie verlangten tragische Würde und Größe, tragische Situationen, Leidenschaften und Pathos, ganz nackt und rein, ohne allen fremdartigen Zusatz. Durch diese Entrückung aus seinen Umgebungen mußte alles dieß an seiner Wahrheit, Tiefe und Eigenthümlichkeit viel einbüßen, das Ganze ihrer Composition aber den lebendigen Reiz der Mannichfaltigkeit und einer freien Ausmalung entbehren, wie auch jene hinreißenden Wirkungen, die nur das leise Vorbereitete und allmälich unter freiwilligem Nachlaßen Anwachsende auf uns macht. Sie stehen in der Theorie der tragischen Kunst ungefähr auf dem Punkte, wo sie in der Gartenkunst zur Zeit des Lenotre standen. Das ganze Verdienst wird in einen der Natur durch die Kunst abgezwungenen Triumph gesetzt. Die Regelmäßigkeit begreifen sie bloß als eine abgezirkelte Symmetrie schnurgerader Baumgänge, beschnittener Hecken u. s. w. Vergeblich würde man sich bemühen, den Baumeistern solcher Gärten an einem englischen Park einen Plan, eine versteckte Ordnung begreiflich zu machen, und ihnen zu zeigen, wie eine Reihe von Landschaftsgemälden, die durch ihre Stufenfolge, ihren Wechsel und ihre Gegensätze einander heben, alle auf Erregung einer gewissen Gemüthsstimmung abzwecken.

# Zwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Anfängliche Benutzung des spanischen Theaters durch die französischen Dichter. Allgemeine Charakteristik des Corneille, Racine und Voltaire. Uebersicht der wichtigsten Werke Corneilles.

Dauerhaft eingewurzelte Vorurtheile einer ganzen Nation sind selten zufällig, sondern stehen in Beziehung mit einer allgemeinen Mangelhaftigkeit der innern Anlagen, wovon auch die ausgezeichneten Geister, welche die übrigen lenken, nicht ganz ausgenommen sind. Man darf dergleichen Vorurtheile daher nicht bloß als Ursachen, man muß sie zugleich schon als bedeutsame Wirkungen betrachten. Wir geben gern zu, daß das enge Regeln-System, die zergliedernde Verstandes-Kritik, die französischen Trauerspieldichter gehemmt hat; indessen bleibt es immer zweifelhaft, ob sie aus eigner Neigung umfaßendere Kunstformen gewählt hätten, und wie sie sie ausgefüllt haben würden. An Mitteln und Talenten hat es den vorzüglichsten unter ihnen gewiß nicht gefehlt. Bei Beurtheilung des Einzelnen kann man ihnen nichts erlaßen; im Allgemeinen sollte man sie mehr beklagen als tadeln, und wo sie unter so ungünstigen Umständen dennoch das Vortreffliche geleistet, sie doppelt bewundern, wiewohl wir

keineswegs den Gemeinplatz zugestehen können, die überwundene Schwierigkeit gewähre Vergnügen, noch etwas Verdienstliches daran finden, daß ein Kunstwerk zugleich ein Kunststück sei. Nur die Anmaßung der Franzosen, sich aus ihrer Einseitigkeit heraus zu Gesetzgebern des Geschmacks für das ganze menschliche Geschlecht aufzuwerfen, muß mit dem gehörigen Nachdruck zurückgewiesen werden.

Von den Alterthümern der französischen Bühne habe ich das Nöthige schon in der Kürze berührt. Die Pflichten des Dichters wurden nach und nach immer strenger durch den Glauben an die Auctorität der Alten und an die Unfehlbarkeit des Aristoteles bestimmt. Sonst aber zog die Neigung ihre Dichter, so lange die dramatische Kunst in Frankreich noch nicht zu völliger Selbständigkeit durch eine einheimische Erziehung herangewachsen war, zum spanischen Theater hin. Sie ahmten es nicht bloß nach, sie entlehnten geradezu aus dieser Fundgrube sinnreicher Erfindung. Und dieß gilt nicht allein von der ältern Zeit unter Richelieu, es dauerte noch in der ganzen ersten Hälfte des Zeitalters Ludwigs des Vierzehnten fort; Racine ist vielleicht der älteste Dichter, der die Spanier gar nicht gekannt zu haben scheint, wenigstens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren hat. Die Lustspiele des Corneille sind fast alle Bearbeitungen spanischer Stücke; unter den berühmt gebliebenen Werken der Cid und Don Sancho von Aragon. Das einzige Stück von Rotrou, das sich auf dem Theater behauptet, Wenceslas, ist nach Francisco de Roxas; die nicht ausgeführte Prinzessin von Elis von Moliere nach Moreto, Don Garcia von Navarra nach einem Ungenannten, das Festin de Pierre trägt seinen Ursprung an der Stirn; (es verräth zugleich Molieres Unkunde des Spanischen. Denn wie hätte

nicht genügt, sie für den Heldenmuth der Tugend zu gebieten, er nimmt sie eben sowohl für den Heldenmuth des Lasters in Anspruch, durch die Kühnheit, Seelenstärke, Gegenwart des Geistes und Erhabenheit über alle menschlichen Schwächen, womit er seine Verbrecher und Verbrecherinnen ausrüstet. Ja oft brüsten sich seine Personen in prahlerischem Stolze, ohne daß man sieht, worauf sie Ursache hätten stolz zu sein: sie sind eben stolz auf ihren Stolz. Man kann wohl nicht häufig sagen, daß man an ihnen Antheil nimmt: entweder scheinen sie es nicht nöthig zu haben bei so großen Hülfsquellen in sich selbst, oder sie verdienen es nicht. Den Kampf der Leidenschaften und Antriebe hat er dargestellt, aber meistens nicht als solchen unmittelbar, sondern schon in einen Streit der Grundsätze verwandelt. In der Liebe hat man ihn am kältesten gefunden; das kommt daher, weil er sich nicht entschließen konnte, sie bloß als eine liebenswürdige Schwäche zu schildern, wiewohl er sie überall anbrachte, auch wo sie nicht hingehört, sei es aus Nachgiebigkeit gegen den Zeitgeschmack, oder aus eigner Neigung zum ritterlichen Wesen, wo die Liebe immer als der Schmuck der Tapferkeit erscheint, als das fliegende bunte Fähnchen an der Lanze, die zierlich geknüpfte Schleife am Degen. Er schildert sie weit weniger mit ihrer sich unmerklich einschleichenden und unwillkürlich hinreißenden Gewalt, als wie eine anfänglich frei gewählte Pflicht ausschließender Huldigung, die aber nachher neben den ersten ihre Stelle behauptet. So ist es wenigstens in seinen beßeren Stücken; in den späteren muß die Liebe freilich oft dem Ehrgeize weichen, und diese beiden Triebfedern entkräften sich gegenseitig. Seine Frauen sind meistens nicht recht weiblich, und so ist ihnen die Liebe, die sie einflößen, wiederum nicht letzter Zweck, sondern Mit-

tel. Sie ſpornen dadurch ihre Liebhaber zu großen Wageſtücken an, zuweilen auch zu großen Verbrechen, und die Männer erſcheinen dadurch mehrmals im Nachtheil, daß ſie Werkzeuge in der Hand der Frauen ſind, und ſich von ihnen gleichſam auf heroiſche Botſchaften ausſenden laßen, um den vorgeſpiegelten Preis der Liebe zu gewinnen. Solche Frauen wie Emilie im Cinna und Rodogüne dürften der Liebe in Wahrheit gar nicht fähig ſein. Wenn aber Corneille in ſeinen Hauptcharakteren von den Verhältniſſen der Natur abweicht, durch Uebertreibung des energiſchen und Hintanſetzung des leidenden Theils, wenn ſeine Helden allzuſehr wollen und allzuwenig empfinden, ſo iſt er noch weit unnatürlicher in den Situationen. Dieſe ſind durch unwahrſcheinliche Annahmen dermaßen auf die Spitze geſtellt, daß man ſie eigentlich tragiſche Antitheſen nennen kann, und daß es wiederum natürlich wird, wenn ſie ſich in einer Reihe epigrammatiſcher Sprüche ausdrücken. Er liebt es dabei, vollkommen ſymmetriſche Gegenſätze anzubringen. Seine Beredſamkeit iſt oft bewundernswürdig durch ihre Stärke und Gedrängtheit, zuweilen artet ſie in Geſchraubtheit aus und erſchöpft ſich in überflüßigen Anhäufungen. Die ſpäteren Römer, Seneca der Philoſoph und Lucanus, haben ihm zu ſehr als Muſter vorgeſchwebt, ja auch von dem Tragiker Seneca iſt leider eine Ader in ihn übergegangen. Wegen dieſes oft ermüdenden Pomps der Declamation ſind einige dazwiſchen eingeſtreute einfache Worte (z. B. das Qu'il mourût des alten Horaz; das Soyons ami, Cinna; auch das Moi der Medea, welches, beiläufig zu bemerken, vom Seneca entlehnt iſt) ungebührlich geprieſen worden. Sie wären allerdings zu loben, wenn ſie allein ſtünden, es folgen aber lange Reden darauf, welche den Eindruck wieder auslöſchen. Wenn die ſpartaniſche

Mutter, wie dort der Horatier, ihrem Sohne die bekannten Worte bei Ueberreichung des Schildes sagte „Den, oder auf dem!“ so fügte sie gewiß nichts weiter hinzu. Zur Darstellung des Ehrgeizes und der Herrschsucht, einer Leidenschaft, welche alle übrigen menschlichen Gefühle erstickt, und in einem zur kalten Wüstenei gewordnen Gemüth erst recht ihren Thron aufschlägt, war Corneille ganz vorzüglich berufen. Seine Jugend fiel in die letzten bürgerlichen Kriege, er sah noch Reste der Feudal-Unabhängigkeit. Ich will nicht entscheiden, wie viel dieß auf ihn gewirkt haben mag, aber unläugbar ist es, daß der Sinn für die große Bedeutung politischer Fragen, den er oft bewährt, dem folgenden Zeitalter ganz abhanden kam, und in Voltairen zuerst wieder rege ward. Seinen Tribut von Schmeichelei an Ludwig den Vierzehnten hat er übrigens auch, wie die sämmtlichen damaligen Dichter, in nun vergeßenen Versen abgetragen.

Racine, der seit noch nicht einem vollen Jahrhundert entschieden für den Lieblingsdichter der französischen Nation erklärt worden ist, befand sich bei seinem Leben in einer bei weitem nicht so günstigen Lage, und konnte, ungeachtet manches glänzenden Erfolges, seines Ruhmes nicht ungestört froh werden. Was er für die letzte Ausbildung der französischen Sprache geleistet, wie unübertrefflich er in Ausdruck und Versbau gewesen, das hat man erst hintennach einsehen können; auf der Bühne hatte er Nebenbuhler, und zwar zum Theil unverdient vorgezogene Nebenbuhler. Auf der einen Seite machten die ausschließenden Bewunderer Corneilles, Frau von Sevigné an ihrer Spitze, förmlich Partei gegen ihn; auf der andern Seite suchte ihn der später aufgekommene Pradon zu überbieten, und es gelang ihm wirklich nicht nur die Menge, sondern selbst, wie es scheint,

den Hof für ſich zu gewinnen, ſo ſehr auch Boileau dagegen eifern mochte. Leider unterbrach der Verdruß darüber ſeine künſtleriſche Laufbahn, als er eben zur vollen Reife ſeines Geiſtes gelangt war; nachher verhinderte ihn mißverſtandene Frömmigkeit wieder zur Beſchäftigung mit dem Theater zurückzukehren, und nur Frau von Maintenon konnte ihn zu Bearbeitung geiſtlicher Gegenſtände für eine beſtimmte Gelegenheit vermögen. Es iſt wahrſcheinlich, daß er ſonſt noch manches Höhere geleiſtet haben würde, da man in ſeinen vorhandenen Werken faſt durchgehends eine bedeutende Steigerung wahrnimmt. Er iſt ein durchaus liebenswürdiger Dichter: er hatte eine große Empfänglichkeit für alle zarteren Regungen, und Anmuth in der Weiſe ſie auszudrücken. Seine Mäßigung, die ihn nirgends über die Gränze des Gehörigen ausſchweifen ließ, wollen wir ihm nicht zu hoch anrechnen, denn er hatte keinen Ueberfluß an Charakterſtärke; ja, es ſind Spuren von Schwächlichkeit ſichtbar, die ſich auch, wie behauptet wird, in ſeinem Leben offenbart haben ſollen. Der ſüßlichen Galanterie hat er gleichfalls gehuldigt, wo ſie nur als ein Scheinbild der Liebe dazu dient, die Intrigue zu knüpfen; aber oft iſt er zu einer ächteren Schilderung der Liebe, beſonders in ſeinen weiblichen Charakteren hindurchgedrungen, und viele ſeiner Liebesſcenen athmen eine zärtliche Wolluſt, die ſich unter dem Schleier der ſchonendſten Sittſamkeit um ſo verführeriſcher einſchleicht. Die Widerſprüche unglücklicher Leidenſchaft, die Verirrungen eines dem unwiderſtehlichen Verlangen hingegebenen kranken Gemüths hat er rührender und inniger geſchildert, als vor ihm und vielleicht auch nach ihm irgend ein franzöſiſcher Dichter. Ueberhaupt neigte er ſich mehr zum Elegiſchen und Idylliſchen, als zum Heroiſchen. Ich will damit nicht ſagen, daß er ſich

nie zu ernsteren und höheren Darstellungen erhoben hätte, wie im Britannicus und Mithridat; aber auch hier läßt sich wohl unterscheiden, was ihm sein Gegenstand aufgab, und was er mit persönlicher Vorliebe ausmalte, wo er weniger dramatischer Künstler ist, als er sein eignes Gefühl sprechen ließ. Indessen vergeße man nicht, daß Racine seine meisten Stücke sehr jung geschrieben, und daß dieß wohl auf seine Wahlen Einfluß haben konnte. Selten empört er durch die unverkleidete Widerwärtigkeit ausgesuchter Greuel, wie Corneille und Voltaire; nur manchmal hat er das wirklich Harte, Schlechte und Niedrige unter allzu höflichen Formen versteckt. Die Anlage seiner Stücke kann ich nun einmal nicht so untadelig finden, wie die französischen Kunstrichter; am meisten hätte ich gegen die aus der alten Mythologie entlehnten einzuwenden: allein ich glaube, daß er bei den angenommenen Regeln und Schicklichkeiten sich in den meisten Fällen schwerlich behutsamer und geschickter aus dem Handel ziehen konnte, als er gethan hat. Wie viel auch an seinen einzelnen Hervorbringungen auszusetzen sein mag, so kann man ihn vergleichungsweise und im Zusammenhange der französischen Litteratur fast nicht übertrieben loben.

Mit Voltaire, dessen erste Erscheinung auf dem Theater in seiner frühen Jugend fast das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten berührt, hebt eine neue Epoche des französischen Trauerspiels an. Die Veränderungen und Erweiterungen, die er beabsichtete und zum Theil auch wirklich bewerkstelligte, habe ich schon im Allgemeinen erwähnt. Corneille und Racine führten ein eigentliches Künstlerleben, sie waren mit ganzer Seele dramatische Dichter, begehrten als Schriftsteller nichts weiter zu sein, und alle ihre Studien waren darauf gerichtet. Voltaire hingegen wollte in allen möglichen Gat-

tungen glänzen; eine unruhige Eitelkeit erlaubte ihm nicht, bloß nach der Vollkommenheit in einer einzigen zu streben; bei der vielseitigen Gewandtheit seines Geistes konnte er Oberflächlichkeit und Unreife der Begriffe nicht vermeiden. Um sein Verhältniß zu seinen beiden Vorgängern in der tragischen Kunst richtig zu fassen, muß man die charakteristischen Züge der beiden Zeitalter, dessen, worin er den Ton angab, und des vorhergehenden klassischen, mit einander vergleichen. Ueber die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit herrschte zu Ludwigs des Vierzehnten Zeit der hergebrachte Glaube unangetastet: man suchte in der Poesie nicht sowohl Bereicherung des Geistes, als Ausbildung durch ein freies und edles Ergötzen. Nun war das Bedürfniß des Denkens erwacht, und leider eilte dreister Vorwitz der ergründenden Tiefe weit voraus, und so hatte nach eingerißener öffentlicher Sittenlosigkeit gefährlich spottende Zweifelsucht die Grundfeste aller auf Religion, Sittlichkeit und die Gewährleistung des geselligen Vereins Bezug habenden Ueberzeugungen erschüttert. Voltaire war abwechselnd Denker, Rhetor, Sophist und Spötter. Seine zum Theil unlautern Absichten ließen ihm auch in seiner Laufbahn als Künstler keine vollkommene Unbefangenheit. Da er das Publikum nach einer mehr durch die Gunst der Vornehmen geduldeten, als förmlich gut geheißenen und durch öffentliche Anstalten eingeführten Aufklärung lüstern sah, so ermangelte er nicht diesem Bedürfnisse entgegen zu kommen, und auf der Bühne in schönen Versen vorzutragen was man noch nicht von den Lehr- und Redner-Stühlen predigen durfte; er benutzte die Poesie als Mittel zu fremdartigen Zwecken. Dieß trübt sehr oft die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatismus aufstellen, oder, daß wir es nur

gerade heraus ſagen, des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt. Zu dieſem Behuf entſtellt er auf ſchnöde Art einen großen hiſtoriſchen Charakter, häuft widerwärtig die ſchreiendſten Greuel, und peinigt das Gefühl. Da er allgemein als erbitterter Gegner des Chriſtenthums bekannt war, ſo erſann er den Triumph für ſeine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch chriſtliche Geſinnungen zu rühren; und hier beſchämte einmal ſein bewegliches und wenigſtens in augenblicklichen Aufwallungen für das Gute empfängliches Herz die eingewurzelten Tücken ſeines Verſtandes; es gelang ihm wirklich, und dieſe rührenden religiöſen Stellen klagen ihn wegen ſo vieler leichtſinniger Läſterungen der muthwilligen Verkennung an. Er hatte in England eine freiere Verfaßung kennen gelernt und ſich dafür begeiſtert. Corneille hatte den römiſchen Republikaniſmus und die Politik überhaupt wegen ihres poetiſchen Nachdrucks behandelt; Voltaire hingegen ſtellte ſie poetiſch dar, um politiſch auf die Volksmeinung zu wirken. Da er die Griechen beßer zu kennen glaubte als ſeine Vorgänger, auch vom engliſchen Theater und Shakſpeare, welches zuvor für Frankreich unentdeckte Inſeln waren, eine flüchtige Kenntniß erzeugt hatte, ſo wollte er dieß ebenfalls zu ſeinem Vortheil benutzen. Er drang auf den Ernſt, die Strenge und Einfachheit der griechiſchen Darſtellung, und näherte ſich ihr wirklich in ſo fern, daß er die Liebe bei der Behandlung verſchiedener Gegenſtände, wo ſie nicht hingehörte, ausſchloß. Er wollte die Majeſtät der griechiſchen Scene wieder auferwecken, und bewirkte von dieſer Seite viel Gutes, daß man nach ihm die Augen bei der theatraliſchen Darſtellung nicht mehr ſo kärglich abfand. Von Shakſpeare entlehnte er, ſeiner Meinung nach, kühne Theaterſtreiche, und damit gerieth es meiſtens

am unglücklichsten: als er nach dem Vorgange jenes großen Meisters in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte, offenbarte sich ein ganzer Haufe von Mißverständnissen. Mit Einem Worte, er stellte beständig mit der dramatischen Kunst Versuche an, griff bald zu diesem, bald zu jenem neuen Wirkungsmittel. Deswegen sind seine Arbeiten zuweilen auf dem halben Wege zwischen Studium und Kunstwerk stehen geblieben; man spürt etwas Schwankendes und Unfertiges in seiner ganzen Bildung. Corneille und Racine sind innerhalb ihrer Gränzen weit vollendeter; sie sind ganz das was sie sind, und haben keine Ahndung von etwas Anderem oder Höherem. Voltaires Ansprüche sind viel ausgedehnter als seine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroismus erhabener ausgesprochen, Racine die natürlichen Regungen sich anmuthiger ausdrücken laßen, Voltairen muß man zugestehen, daß er die sittlichen Triebfedern wirksamer in's Spiel gesetzt hat, daß er mehr auf die ursprünglichen Verhältnisse des Gemüths zurückgeht, und daher auch in einigen seiner Stücke innigere Rührung hervorbringt, als jene beiden.

Nur der erste und letzte von diesen drei Meistern der tragischen Bühne der Franzosen sind fruchtbar zu nennen, und auch diese nicht in Vergleichung mit den Griechen. Daß Racine nicht mehr geliefert, rührt zwar zum Theil von zufälligen Lebensumständen her. Er genießt dabei des Vorzuges, daß außer den ersten Jugendversuchen sich seine sämmtlichen Stücke auf der Bühne und in der allgemeinen Schätzung erhalten haben. Von Corneille und Voltaire hingegen sind viele gleich anfangs gefallen oder später verschwunden, und werden auch für die Lesung gänzlich verworfen und hintangesetzt, weswegen man Auswahlen aus ihren Werken unter

nie zu ernsteren und höheren Darstellungen erhoben hätte, wie im Britannicus und Mithridat; aber auch hier läßt sich wohl unterscheiden, was ihm sein Gegenstand aufgab, und was er mit persönlicher Vorliebe ausmalte, wo er weniger dramatischer Künstler ist, als er sein eignes Gefühl sprechen ließ. Indessen vergeße man nicht, daß Racine seine meisten Stücke sehr jung geschrieben, und daß dieß wohl auf seine Wahlen Einfluß haben konnte. Selten empört er durch die unverkleidete Widerwärtigkeit ausgesuchter Greuel, wie Corneille und Voltaire; nur manchmal hat er das wirklich Harte, Schlechte und Niedrige unter allzu höflichen Formen versteckt. Die Anlage seiner Stücke kann ich nun einmal nicht so untadelig finden, wie die französischen Kunstrichter; am meisten hätte ich gegen die aus der alten Mythologie entlehnten einzuwenden: allein ich glaube, daß er bei den angenommenen Regeln und Schicklichkeiten sich in den meisten Fällen schwerlich behutsamer und geschickter aus dem Handel ziehen konnte, als er gethan hat. Wie viel auch an seinen einzelnen Hervorbringungen auszusetzen sein mag, so kann man ihn vergleichungsweise und im Zusammenhange der französischen Litteratur fast nicht übertrieben loben.

Mit Voltaire, dessen erste Erscheinung auf dem Theater in seiner frühen Jugend fast das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten berührt, hebt eine neue Epoche des französischen Trauerspiels an. Die Veränderungen und Erweiterungen, die er beabsichtete und zum Theil auch wirklich bewerkstelligte, habe ich schon im Allgemeinen erwähnt. Corneille und Racine führten ein eigentliches Künstlerleben, sie waren mit ganzer Seele dramatische Dichter, begehrten als Schriftsteller nichts weiter zu sein, und alle ihre Studien waren darauf gerichtet. Voltaire hingegen wollte in allen möglichen Gat-

tungen glänzen; eine unruhige Eitelkeit erlaubte ihm nicht, bloß nach der Vollkommenheit in einer einzigen zu streben; bei der vielseitigen Gewandtheit seines Geistes konnte er Oberflächlichkeit und Unreife der Begriffe nicht vermeiden. Um sein Verhältniß zu seinen beiden Vorgängern in der tragischen Kunst richtig zu fassen, muß man die charakteristischen Züge der beiden Zeitalter, dessen, worin er den Ton angab, und des vorhergehenden klassischen, mit einander vergleichen. Ueber die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit herrschte zu Ludwigs des Vierzehnten Zeit der hergebrachte Glaube unangetastet: man suchte in der Poesie nicht sowohl Bereicherung des Geistes, als Ausbildung durch ein freies und edles Ergötzen. Nun war das Bedürfniß des Denkens erwacht, und leider eilte dreister Vorwitz der ergründenden Tiefe weit voraus, und so hatte nach eingerißener öffentlicher Sittenlosigkeit gefährlich spottende Zweifelsucht die Grundfeste aller auf Religion, Sittlichkeit und die Gewährleistung des geselligen Vereins Bezug habenden Ueberzeugungen erschüttert. Voltaire war abwechselnd Denker, Rhetor, Sophist und Spötter. Seine zum Theil unlautern Absichten ließen ihm auch in seiner Laufbahn als Künstler keine vollkommene Unbefangenheit. Da er das Publikum nach einer mehr durch die Gunst der Vornehmen geduldeten, als förmlich gut geheißenen und durch öffentliche Anstalten eingeführten Aufklärung lüstern sah, so ermangelte er nicht diesem Bedürfnisse entgegen zu kommen, und auf der Bühne in schönen Versen vorzutragen was man noch nicht von den Lehr- und Redner-Stühlen predigen durfte; er benutzte die Poesie als Mittel zu fremdartigen Zwecken. Dieß trübt sehr oft die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatismus aufstellen, oder, daß wir es nur

gerade heraus sagen, des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt. Zu diesem Behuf entstellt er auf schnöde Art einen großen historischen Charakter, häuft widerwärtig die schreiendsten Greuel, und peinigt das Gefühl. Da er allgemein als erbitterter Gegner des Christenthums bekannt war, so ersann er den Triumph für seine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch christliche Gesinnungen zu rühren; und hier beschämte einmal sein bewegliches und wenigstens in augenblicklichen Aufwallungen für das Gute empfängliches Herz die eingewurzelten Tücken seines Verstandes; es gelang ihm wirklich, und diese rührenden religiösen Stellen klagen ihn wegen so vieler leichtsinniger Lästerungen der muthwilligen Verkennung an. Er hatte in England eine freiere Verfaßung kennen gelernt und sich dafür begeistert. Corneille hatte den römischen Republikanismus und die Politik überhaupt wegen ihres poetischen Nachdrucks behandelt; Voltaire hingegen stellte sie poetisch dar, um politisch auf die Volksmeinung zu wirken. Da er die Griechen beßer zu kennen glaubte als seine Vorgänger, auch vom englischen Theater und Shakspeare, welches zuvor für Frankreich unentdeckte Inseln waren, eine flüchtige Kenntniß erzeugt hatte, so wollte er dieß ebenfalls zu seinem Vortheil benutzen. Er drang auf den Ernst, die Strenge und Einfachheit der griechischen Darstellung, und näherte sich ihr wirklich in so fern, daß er die Liebe bei der Behandlung verschiedener Gegenstände, wo sie nicht hingehörte, ausschloß. Er wollte die Majestät der griechischen Scene wieder auferwecken, und bewirkte von dieser Seite viel Gutes, daß man nach ihm die Augen bei der theatralischen Darstellung nicht mehr so kärglich abfand. Von Shakspeare entlehnte er, seiner Meinung nach, kühne Theaterstreiche, und damit gerieth es meistens

am unglücklichſten: als er nach dem Vorgange jenes großen Meiſters in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte, offenbarte ſich ein ganzer Haufe von Mißverſtändniſſen. Mit Einem Worte, er ſtellte beſtändig mit der dramatiſchen Kunſt Verſuche an, griff bald zu dieſem, bald zu jenem neuen Wirkungsmittel. Deswegen ſind ſeine Arbeiten zuweilen auf dem halben Wege zwiſchen Studium und Kunſtwerk ſtehen geblieben; man ſpürt etwas Schwankendes und Unfertiges in ſeiner ganzen Bildung. Corneille und Racine ſind innerhalb ihrer Gränzen weit vollendeter; ſie ſind ganz das was ſie ſind, und haben keine Ahndung von etwas Anderem oder Höherem. Voltaires Anſprüche ſind viel ausgedehnter als ſeine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroiſmus erhabener ausgeſprochen, Racine die natürlichen Regungen ſich anmuthiger ausdrücken laßen, Voltairen muß man zugeſtehen, daß er die ſittlichen Triebfedern wirkſamer in's Spiel geſetzt hat, daß er mehr auf die urſprünglichen Verhältniſſe des Gemüths zurückgeht, und daher auch in einigen ſeiner Stücke innigere Rührung hervorbringt, als jene beiden.

Nur der erſte und letzte von dieſen drei Meiſtern der tragiſchen Bühne der Franzoſen ſind fruchtbar zu nennen, und auch dieſe nicht in Vergleichung mit den Griechen. Daß Racine nicht mehr geliefert, rührt zwar zum Theil von zufälligen Lebensumſtänden her. Er genießt dabei des Vorzuges, daß außer den erſten Jugendverſuchen ſich ſeine ſämmtlichen Stücke auf der Bühne und in der allgemeinen Schätzung erhalten haben. Von Corneille und Voltaire hingegen ſind viele gleich anfangs gefallen oder ſpäter verſchwunden, und werden auch für die Leſung gänzlich verworfen und hintangeſetzt, weswegen man Auswahlen aus ihren Werken unter

dessen irgend fähig gewesen wäre, hätte er doch von Richelieu hierin etwas lernen können.

Unter den übrigen Stücken, worin Corneille römischen Freiheits- und Herrscher-Sinn geschildert hat, ist der Tod des Pompeius das hervorstechendste, jedoch von einer mehr blendenden als ächten Größe erfüllt, wie es sich von einem Cento aus den hyperbolischen Antithesen des Lucanus nicht anders erwarten ließ. Diese Bravourstücke der Rhetorik sind am Faden einer übel zusammenhängenden Verwicklung aufgereiht. Neben der Schilderung der letzten Schicksale des großen Pompeius, neben der racheathmenden Trauer seiner Gattin und dem großmüthigen Mitleiden Cäsars stechen die Intriguen des Ptolemäus und die ehrgeizige Coquetterie seiner Schwester Kleopatra kleinlich ab. Kaum hat der Sieger dem unwilligen Schatten seines Gegners die letzte Pflicht geleistet, so legt er seine Huldigungen zu den Füßen der schönen Königin: er ist nicht bloß verliebt, sondern verliebt mit Seufzern und Flammen. Kleopatra will ihrerseits, nach des Dichters eignem Ausdruck, mit ihren Liebäugeleien den Scepter ihres Bruders erhaschen. Cäsar hat allerdings nach seiner Weise eine Menge Frauen geliebt: allein diese etwas cynischen Liebschaften, ganz nach der Wahrheit dargestellt, dürften überhaupt auf der Bühne unschicklich sein. Wer kann sich wohl des Lachens enthalten, wenn Roma in der Rede Cäsars die ‚keusche' Liebe der Kleopatra um kleine Cäsarn anfleht?

In einem viel späteren Werke, Sertorius, hat Corneille Mittel gefunden, den großen Pompeius klein und den Helden lächerlich erscheinen zu laßen. Sertorius ruft einmal aus:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!

Dieß läßt ſich auf die ſämmtlichen Perſonen des Stücks anwenden. Sie lieben zwar eigentlich ganz und gar nicht, aber ſie laßen eine vorgebliche Liebe politiſchen Zwecken dienen. Sertorius, ein abgehärteter Krieger, thut unter grauen Haaren verliebt in die ſpaniſche Königin Viriata, gleichwohl ſchiebt er einen andern vor, und bietet ſich ſelbſt der Ariſtia an; da Viriata in ihn dringt, ſich auf der Stelle mit ihr zu vermählen, bittet er ſie ängſtlich um Aufſchub: Viriata geht, nebſt andern artigen Redensarten, rund mit der Sprache heraus, ſie wiße weder was lieben noch was haßen ſei; Ariſtia, die verſtoßene Gattin des Pompeius, ſagt zu dieſem: Nimm mich wieder, ſonſt heirate ich einen Andern: Pompeius bittet ſie, ſich nur bis zu Syllas Tode zu gedulden, den er nicht beleidigen dürfe; von dem niedrigen Böſewicht Perpenna nichts zu erwähnen. Die Anlage zu ſolchem Seelenfroſt nimmt man ſchon frühzeitig am Corneille wahr, bis auf einen unglaublichen Grad geſteigert aber in den Werken ſeines Alters.

Im Polyeukt ſind chriſtliche Geſinnungen nicht unwürdig ausgedrückt; doch finden wir darin mehr gläubige Ehrerbietung, als innige Begeiſterung für die Religion: die Wunder der Gnade ſind mehr behauptet, als mit geheimnißvoller Erleuchtung begriffen. Sowohl der Ton, als die Situationen in den erſten Aufzügen neigen ſich gar ſehr zum Luſtſpiel, wie ſchon Voltaire bemerkt. Eine Frau, die ſich aus Gehorſam gegen ihren Vater ohne Neigung verheiratet hat, die ihrem zu ſpät zurückkommenden Liebhaber und zugleich ihrem Gatten erklärt, daß ihre Zärtlichkeit für jenen noch fortdauert, aber ſich in den Gränzen der Tugend halten ſoll; ein gemein eigennütziger Vater, den es verdrießt, den erſten Bewerber, da er nun ein Günſtling des Kaiſers geworden,

nicht zum Schwiegersohn vorgezogen zu haben: alles dieß verheißt keine großen tragischen Entscheidungen. Paulinas getheiltes Herz ist wohl in der Natur, und thut folglich der Theilnahme keinen Abbruch. Man kommt überein, ihre Lage und der Charakter des Severus mache den vornehmsten Reiz des Stückes aus. Allein durch den handelnden Edelmuth dieses Römers, der dabei eine Leidenschaft zu überwinden hat, wird die Entsagung Polyeukts, die ihm nichts zu kosten scheint, sehr in den Schatten zurückgedrängt. Man hat hieraus folgern wollen, das Märtyrerthum sei überhaupt ein ungünstiger Gegenstand für die Tragödie. Mit großem Unrecht. Die Freudigkeit, womit die Märtyrer in Qual und Tod giengen, war nicht Unempfindlichkeit, sondern der Heldenmuth der höchsten Liebe: sie mußten zuvor in unaussprechlich schmerzlichen Kämpfen den Sieg über jede irdische Anhänglichkeit erringen; und durch die Darstellung dieser Kämpfe, dieser Aengstigungen der sterblichen Natur, während der Seraph sich zum Himmel schwingt, kann der Dichter die innigste Rührung erwecken. Das Mittel, wodurch im Polyeukt die Katastrophe bewirkt wird, nämlich die eben so stumpfsinnige als niederträchtige Pfiffigkeit des Felix, vermöge deren die Bemühungen des Severus, seinen Nebenbuhler zu retten, zu dessen Untergange ausschlagen, ist über allen Ausdruck verwerflich.

Wie sehr sich Corneille im symmetrischen Antithesenspiel der Intrigue gefiel, sieht man daraus, daß er Rodogüne für sein Lieblingswerk erklärt. Ich begnüge mich, auf Lessing zu verweisen, der es lustig genug in's Licht gesetzt, wie sich die beiden trübseligen Prinzen zwischen einer Mutter, welche sagt „Wer die Geliebte ermordet, den ernenne ich zum Thronerben", und einer Geliebten, welche sagt „Wer die Mutter

ermordet, den erwähle ich zum Gemahl", albern hin und her hetzen laßen, ſtatt die beiden Furien kurz und gut miteinander einzuſperren. Voltaire kommt immer auf den fünften Akt zurück als eine der herrlichſten Erſcheinungen der franzöſiſchen Bühne. Dieſe abſondernde Beurtheilung von Kunſtwerken, welche Theile im Widerſpruch mit dem Ganzen lobt, ohne das ſie nicht beſtehen können, iſt uns gänzlich fremd.

Was den Heraklius betrifft, ſo giebt ſich Voltaire die unnütze Mühe darzuthun, daß Calderon den Corneille nicht nachgeahmt, auf der andern Seite bemüht er ſich vergeblich abzuläugnen, daß dieſer jenen vor Augen gehabt und benutzt. Corneille giebt zwar Alles für ſeine Erfindung aus, allein er hatte auch nur nothgedrungen anerkannt, was er dem Verfaßer des ſpaniſchen Cid verdankte. Der Hauptknoten, nämlich die Ungewißheit des Tyrannen Phokas, wer von den beiden Jünglingen ſein eigner Sohn oder der Sohn ſeines ermordeten Vorgängers iſt, hat mit dem eines Schauſpieles von Calderon große Aehnlichkeit, und die Geſchichte gab nichts dergleichen an die Hand; im Uebrigen iſt die Anlage freilich ganz verſchieden. Wie dem auch ſei, bei'm Calderon ſteht die ſinnreiche Kühnheit ausſchweifender Erfindungen immer in gleichem Verhältniß mit dem erhöhten Farbenzauber der Poeſie; bei'm Corneille wird man durch das Kopfbrechen, was es koſtet, eine ſchwerfällig geſponnene Intrigue zu entwirren, nur durch eine Reihe tragiſcher Epigrammen ohne allen Genuß für die Phantaſie entſchädigt.

Nikomedes iſt ein politiſches Luſtſpiel, deſſen Trockenheit durch den durchgehends ironiſchen Ton in den Reden des Helden kaum einigermaßen aufgeheitert wird.

Dieß iſt ungefähr, was vom Corneille noch auf der

kers, der die Folter mit höflichen Redensarten anlegt. Man hat Mühe, sich den Orest nach seiner grausen That als einer spröden Geliebten nachziehend zu denken. Der Muttermord wird mit keiner Silbe erwähnt, er schien ihn das ganze Stück hindurch vergeßen zu haben: woher kommen denn nun am Ende auf einmal die Furien? Das ist ein seltsamer Widerspruch. Die Verknüpfung des Ganzen hat zu sehr das Ansehen gewisser Kinderspiele, wo immer eins vor dem andern läuft und das andre zu erhaschen sucht.

Am Britannicus habe ich schon oben die historische Gründlichkeit der Darstellung gepriesen. Nero, Agrippina, Narcissus und Burrhus sind so richtig gezeichnet, oft mit leisen Andeutungen, und mit so bescheidner Farbenmischung ausgemalt, daß von Seiten der Charakteristik wohl kein französisches Trauerspiel vorzüglicher ist. Racine hat hier die Kunst beseßen, vieles Nichtgesagte verstehen und die Zukunft voraus erblicken zu laßen. Nur eine unhaltbare Zusammenstellung, die dem Dichter entschlüpft ist, will ich rügen. Er schildert uns den grausamen Wollüstling, den die Erziehung nur scheinbar gezähmt hatte, wie er zuerst aus den Banden der Zucht und Tugend losbricht. Dennoch spricht Narcissus am Schluße des vierten Aktes, als hätte er sich schon damals als Schauspieler und Wagenlenker dem Volke preisgegeben. Zu dieser Schmach sank er erst durch ernste Verbrechen abgehärtet herab. Den vollständigen Nero, d. h. neben dem schmeichlerischen und feigen Wütherich in derselben Person den eitlen Phantaften vorzustellen, der als Dichter, Sänger, Schauspieler, beinahe als Gaukler um Bewunderung buhlte, und noch in der Todesangst homerische Verse anführte, dürfte nur in einem gemischten Schauspiele möglich sein, nicht wo durchgängig tragische Würde gefordert wird.

Gegen die Berenice, dieſe Preisaufgabe einer tugendhaften Prinzeſſin, ſcheinen mir die franzöſiſchen Kunſtrichter gewöhnlich ſehr ungerecht zu ſein. Es iſt zwar ein idylliſches Trauerſpiel, aber voll zarter Gemüthlichkeit. Niemand weiß weibliche Schwächen ſchonender mit einer gewiſſen Würde zu umkleiden, als Racine. Wer kann zweifeln, daß Berenice dem Titus längſt alle Beweiſe ihrer Zärtlichkeit zugeſtanden hat, wiewohl es ſorgfältig verſchleiert wird? Sie gleicht einer Magdalena von Guido, die ſchmachtend ihr Entſagen bereut. Der Hauptfehler des Stückes iſt die überläſtige Rolle des Antiochus.

Vom Bajazet ſoll Corneille bei der erſten Aufführung geurtheilt haben, dieſe Türken ſeien ſehr franzöſiert. Der Tadel trifft anerkanntermaßen hauptſächlich die Rollen des Bajazet und der Atalide. Der alte Großvezier iſt wohl türkiſch genug; und wenn ſich eine Sultanin einmal zum Sultan macht, ſo mag ſie auch ſo ſultaniſch das Schnupftuch zuwerfen, als die abſcheuliche Roxane. Uebrigens habe ich ſchon bemerkt, daß die Türkei in ihrer baaren Rohheit ſchwerlich einem gebildeten Publikum vorgeführt werden dürfte. Racine fühlte dieß, verfeinerte aber bloß die Formen, ohne die Grundlage zu ändern. Die Stummen und das Erdroßeln waren Motive, die im Serail nicht entrathen werden konnten, und ſo giebt er verſchiedentlich ſehr zierliche Umſchreibungen vom Strangulieren. Dieß iſt eben widerſprechend: wenn man mit dem Gedanken einer Sache ſo vertraut iſt, ſo nennt man ſie auch bei ihrem wahren Namen.

Die Intrigue des Mithridat hat, wie Voltaire bemerkt, große Aehnlichkeit mit der des Geizigen von Moliere. Zwei Brüder bewerben ſich um die Braut ihres Vaters, der mit Liſt herausbringt, welchen ſie liebt, indem er ſich ſtellt, als

wolle er sie abtreten. Die Bestürzung beider Söhne, da sie erfahren, daß der todtgeglaubte Vater noch lebt und eben ankommt, ist in der That ungemein komisch. Der eine ruft Qu'avons-nous fait! So erschrecken Schulknaben, die sich eines Unfugs bewußt sind, wenn der Lehrer unvermuthet hereintritt. Die politische Scene, wo Mithridat seine Söhne über den großen Entwurf der Eroberung Roms zu Rathe zieht, und worin Racine mit dem Corneille glücklich wetteifert, ist zwar logisch in den Zusammenhang verwebt, aber zu dem Ton des Ganzen und dem Eindruck, den es bewirken soll, paßt sie dennoch nicht. Alle Theilnahme richtet sich auf Monime; sie ist eine von Racines liebenswürdigen Schöpfungen, und erregt ein zärtliches Bedauern.

Ueber kein Werk dieses Dichters möchte das Urtheil deutscher Leser wohl weiter von dem der französischen Kritiker und ihres ganzen Publikums abweichen, als über die Iphigenia. Voltaire erklärt sie für das Trauerspiel aller Zeiten und Völker, welches sich der Vollkommenheit, in so fern sie dem Menschen vergönnt ist, am meisten nähere, und seine Landsleute stimmen ihm ziemlich allgemein bei. Wir sehen darin nur eine modernisierte griechische Tragödie, deren Sitten nicht mehr zu den mythologischen Ueberlieferungen passen, deren Einfachheit durch die intriguierende Eriphile zerstört wird, und worin der verliebte Achilles, wie trotzig er sich auch sonst benehmen mag, vollends nicht zu ertragen ist. Labarpe behauptet, der Achilles des Racine sei sogar homerischer, als der des Euripides.[37] Was soll man darauf sagen? Um die Aussprüche solcher Kunstrichter zu erlernen, müßten wir zuvörderst die Griechen vergeßen.

Ueber die Phädra darf ich mich um so kürzer faßen, da ich ihr eine eigne Schrift gewidmet.[38] Mag Racine noch

so viel vom Euripides und Seneca entlehnt, noch so viel an jenem verdorben und an diesem nicht gebeßert haben, so war es doch ein großer Fortschritt von der beliebten Manier seiner Zeit zum ächteren tragischen Stil. Wenn man die Phädra des Pradon damit vergleicht, die den Zeitgenoßen eben darum so sehr gefiel, weil gar keine Spur der alten mehr darin übrig, sondern Alles zu einem neumodigen Miniaturbildchen für ein Putzkabinet verkleinert war, so muß man den Dichter um so mehr bewundern, der noch in diesem Grade die alten Dichter fühlte, und Muth hatte, sich an sie anzuschließen, der gegen den herrschenden verschrobenen Geschmack so viel Reinheit und unverkünstelte Einfalt zu behaupten wußte. Wenn Racine wirklich gesagt hat, der einzige Unterschied zwischen seiner Phädra und der des Pradon sei, daß er zu schreiben wiße, so that er sich selbst schreiendes Unrecht, und ließ sich von der unseligen Lehre seines Freundes Boileau verblenden, als ob das Wesen der Poesie in Diction und Versbau, und nicht in Dichtung und Darstellung bestände.

Die zwei letzten Stücke Racines sind, wie bekannt, aus einer ganz andern Epoche seines Lebens, beide auf dieselbe Veranlaßung geschrieben, aber einander sehr ungleich. Esther verdient kaum den Namen eines Trauerspiels; zur Ergötzung für artige Fräulein in einer frommen Erziehungs-Anstalt eingerichtet, geht es nicht sonderlich über seine Bestimmung hinaus. Gleichwohl machte es ein ungemeines Glück. Die Einladung zu den Vorstellungen in St. Cyr wurde als eine Hofgunst angesehen; Schmeichelei und Schadenfreude wußten Anspielungen darin ausfindig zu machen: Ahasverus sollte Ludwig der Vierzehnte, Esther Frau von Maintenon sein, die nur beiläufig erwähnte stolze Vasti deutete man auf Frau

von Montespan, und Haman auf den Minister Louvois. Das ist in der That ein etwas profaner Gebrauch der heiligen Geschichte, wenn ihn der Dichter anders bezweckte. In der Athalie hingegen zeigte er sich zum letzten Mal, ehe er von der Poesie und der Welt Abschied nahm, in seiner ganzen Stärke. Sie ist nicht nur sein vollendetstes Werk, ich trage kein Bedenken, sie unter allen französischen Tragödien für diejenige zu erklären, die, rein von allen Manieren, sich dem großartigen Stil der Griechen am meisten nähert, wie denn auch der Chor völlig im Sinne der Alten, nur nach unsrer Musik und Einrichtung der Bühne auf andre Weise eingeführt ist. Die Scene hat die Majestät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erschütterung wechseln immer steigend; bei der strengen Enthaltung von allem Fremdartigen ist eine reiche Mannichfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt die Phantasie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung ist die, welche ein religiöses Drama haben soll: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen, und am Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung herniederstrahlend. Alles wird von Einem Hauche beseelt, von der frommen Begeisterung des Dichters, an deren Aechtheit dieß Werk eben so wenig als sein Leben zweifeln läßt. Dieß eben fehlt so vielen anmaßlichen französischen Kunstwerken: nicht innige Liebe zur Sache, sondern die Begierde nach äußerer Wirkung hat sie eingegeben, und so blickt überall die Künstler-Eitelkeit hervor und erkältet das Gemüth.

Man weiß das unglückliche Schicksal dieses Stücks. Gewißenszweifel über die Unerlaubtheit aller theatralischen Vorstellungen (die der gallikanischen Kirche ausschließlich eigen

zu sein scheinen, denn in Italien und Spanien haben fromme Männer hierüber ganz anders gedacht) verhinderten die Aufführung in St. Cyr; es erschien im Druck, und wurde allgemein verunglimpft und verworfen, und diese Verwerfung dauerte noch lange nach Racines Tode fort. So unfähig alles Ernstes war der läppische Geschmack dieses Zeitalters.

Unter den damaligen Dichtern verdient noch der jüngere Corneille bemerkt zu werden, der weniger durch Heroismus in Erstaunen zu setzen suchte, als sein Bruder, als er durch jene „Zärtlichkeiten, die so sehr gefallen", wie Pradon sagt, sich um die Gunst der Zuschauer bewarb. Von seinen zahlreichen, der Vergeßenheit überantworteten Trauerspielen haben sich nur zwei auf der Bühne behauptet, der Graf von Essex und Ariadne. Die letztere ist ganz nach dem Muster der Berenice gebildet: eine Tragödie, deren Katastrophe im eigentlichen Verstande in einer Ohnmacht besteht. Die Lage der hingegeben liebenden Ariadne, die sich nach allen Aufopferungen von Theseus verlaßen, von ihrer eigenen Schwester verrathen sieht, ist mit rührender Wahrheit ausgedrückt. So oft sich eine Schauspielerin mit einnehmender Gestalt und sanfter Stimme dazu findet, wird sie immer Theilnahme einflößen. Die übrigen Rollen, der kalt verlegene Theseus, die intriguierende Phädra, die bis zu Ende ihre Verstellung gegen eine ihr vertrauende Schwester fortsetzt, der vermittelnde Pirithous, und der König Oenarus, der sich zu der erledigten Stelle des Liebhabers unermüdlich anbietet, sind gar zu kläglich und oft sogar lächerlich. Uebrigens sind die wüsten Felsen von Naxos hier ganz zu modernen Gesellschaftszimmern abgeglättet, und die Prinzen, womit sie bevölkert sind, suchen die unglückliche

Prinzessin, die allein etwas Natur in sich hat, auf seine Art bei Seite, oder einander zuzuschieben.

Crebillon fällt der Zeit nach zwischen Racine und Voltaire, doch war er noch Mitbewerber des letzteren. Eine zahlreiche Partei wollte ihn, da er schon hoch in Jahren war, Voltairen entgegen, ja weit über ihn stellen. Nur leidenschaftliche Parteilichkeit, oder ein höchst verkehrter Geschmack, oder, was am wahrscheinlichsten ist, beides zusammen konnte zu einer solchen Ungerechtigkeit verleiten. Denn, weit ententfert, zur Läuterung der tragischen Kunst beigetragen zu haben, schließt er sich unverkennbar nicht an die beßeren, sondern an die manierierten Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten an. Bei gänzlicher Unbekanntschaft mit den Alten überhebt er sich gegen sie. Seine Lieblingsbücher waren die altfränkischen Romane eines Calprenede und Andrer von gleichem Schlage: aus diesen schöpfte er seine überladenen und schlaff geknüpften Verwickelungen. Ein Mittel dazu, das er fast überall wieder anbringt, ist die unbewußte oder wißentliche Verkleidung der Hauptpersonen unter fremden Namen, wovon im Heraklius das erste Beispiel gegeben war. So lernt sich Orest in seiner Elektra erst in der Mitte des Stückes kennen. Die beiden Geschwister und ein Sohn und eine Tochter Aegisths sind fast nur mit ihrer Doppelliebschaft beschäftigt, die zur Hauptsache weder hilft noch schadet; und Klytämnestra wird durch eine aufgefangne Wunde wider Willen Orests, der sie nicht kennt, umgebracht. Die Ausschweifungen jeder Art, z. B. die Schamlosigkeit, womit Semiramis in ihrer Leidenschaft beharrt, nachdem sie erfahren, daß deren Gegenstand ihr leiblicher Sohn ist, nicht zu erwähnen. Einige leere Wüthereien und Gemeinplätze des Grausens haben dem Crebillon den Bei-

namen des Schrecklichen erworben, der uns einen Maßstab für den barbarisch verkünstelten Zeitgeschmack und den unendlichen Abstand von aller Natur und Wahrheit, bis wohin man gerathen war, abgeben kann. Es ist als ob man in der Malerei den Coypel wegen seiner Schnörkeleien den Majestätischen nennen wollte.

Voltairen ist von seinem ersten Eintritt in die dramatische Laufbahn weder die Einsicht abzusprechen, daß man höher und weiter streben müße, noch der Eifer dieß wirklich zu leisten. In wiefern es ihm damit gelungen, wie sehr er selbst noch in National-Vorurtheilen befangen war, gegen die er sich erhob, das ist eine andre Frage. Zur leichteren Uebersicht seiner Werke wird es dienlich sein, die Stücke, worin er mythologische Stoffe, und die, worin er römische Geschichte behandelt hat, zusammen zu stellen.

Seine früheste Tragödie, Oedipus, ist ein Gemisch von Annäherung an die Griechen *) (mit dem Vorbehalt, versteht sich, es beßer zu machen) und von Nachgiebigkeit gegen die herrschende Manier. Die ächteren Züge verdankt Voltaire dem Sophokles, den er in seinen Vorreden lästert, und gegen dessen Katastrophe die seinige doch nur matt ist. Nicht weniges aber ist aus dem frostigen Oedipus des Corneille

*) Die Bewunderung für sie scheint ihm mehr durch fremden Einfluß als eignes Studium gekommen zu sein. Er erzählt in seinem Briefe an die Herzogin von Maine von dem Orest, wie er in seiner frühesten Jugend in einem fürstlichen Hause Zutritt gehabt, wo man sich mit Lesung des Sophokles, aus dem Stegreife übersetzend, beschäftigte, und wo es Männer gab, welche die Ueberlegenheit des griechischen Theaters über das französische anerkannten. Solche Kenner dürfte man jetzt in Frankreich, bei der allgemeinen Hintansetzung des Studiums der Klassiker, vergeblich suchen, vollends unter Weltleuten.

in diesen übergegangen, besonders nimmt der in die Jokaste verliebte Philoktet hier ungefähr dieselbe Stelle ein, wie dort Theseus und Dirke. Voltaire entschuldigt sich mit der Tyrannei der Schauspieler, der ein junger noch unberühmter Schriftsteller sich nicht entziehen konnte. Zu bemerken sind die häufigen Anspielungen gegen die Priester, den Aberglauben u. s. w., welche schon so früh die nachmalige Richtung seines Geistes verriethen.

In der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, sollte nun die Wiedererweckung der ächten griechischen Tragödie, dieses schwierige lange angekündigte und vorbereitete Werk, zur Vollendung gebracht werden. Das wirklich Verdienstliche ist die Ausschließung der herkömmlichen Liebeleien (wovon aber doch schon Racine in der Athalie das Beispiel gegeben hatte); denn sonst bedarf es für deutsche Leser kaum einer Erinnerung, wie Vieles nicht so recht im griechischen Geiste gedacht ist. Auch sind die Vertrauten ganz nach dem alten Zuschnitt. Die übrigen Mängel des Stücks hat Lessing umständlich und, fast möchte ich sagen, allzuscharf gerügt. Eine gewisse Gunst wird diesem Trauerspiele auf der Bühne bei einer guten Darstellung schwerlich entstehen. Das liegt in der Natur des Stoffes. Leidenschaftliche Mutterliebe, um den Verlust ihres einzigen Gutes geängstigt, mit Unterdrückung bedroht, durch standhaften Heldenmuth aufrecht erhalten und endlich siegend, ist etwas so Wahres und Schönes, daß die Theilnahme wohlthätig wird und von jeder peinlichen Einmischung frei bleibt. Doch dürfen wir nicht vergeßen, daß das Stück Voltairen nur sehr bedingter Weise zugehört. Wie viel er vom Maffei entlehnt, und wie er nicht immer zum Besten abgeändert, hat Lessing ebenfalls gezeigt.

Unter den Umbildungen griechischer Tragödien scheint

mir die ſpäteſte, Oreſt, am weiteſten hinter der antiken Einfachheit und Strenge zurückgeblieben zu ſein, wiewohl keine Liebe eingemiſcht und die bloßen Vertrauten vermieden ſind. Daß Oreſt den Aegiſth zu ſtürzen unternimmt, iſt nichts Sonderliches und verdient keine ſtarke Einzeichnung in die tragiſchen Jahrbücher der Welt. Es iſt der Fall, den Ariſtoteles als den gleichgültigſten ſetzt, wo ein Feind den andern wißentlich angreift. Und hier will weder Oreſt noch Elektra etwas weiter: Klytämneſtra ſoll verſchont bleiben, kein Götterſpruch hat die Vollziehung des Gerichtes an ihr dem eignen Sohne übertragen. Aber ſogar jene That verrichtet Oreſt kaum ſelbſt: er geht dem Aegiſth, man kann wohl ſagen, einfältig in's Netz, und wird nur durch einen Aufſtand des Volkes gerettet. Nach den Alten befahl ihm das Orakel, die Verbrecher mit Liſt anzugreifen, wie ſie es dem Agamemnon gethan hatten. Dieß war gerechte Vergeltung; im offnen Kampfe zu fallen wäre für den Aegiſth ein zu ehrenvoller Tod geweſen. Voltaire hat von ſeiner Erfindung hinzugeſetzt, das Orakel habe ihm auch verboten, ſich ſeiner Schweſter zu offenbaren; und weil er dieß, hingerißen von Bruderliebe, bricht, wird er von den Furien geblendet, und verübt den Muttermord unwillkürlich. Das iſt in der That ein wunderbarer Einfall von den Göttern, und eine unerhörte Beſtrafung für ein leichtes, ja edles Vergehen. Daß Klytämneſtra nur ſo gelegentlich und aus Verſehen erſtochen wird, hat Voltaire vom Crebillon beibehalten. Schwerlich wird ſich ein franzöſiſcher Dichter je an die eigentliche Aufgabe bei dieſem Gegenſtande wagen, nämlich den Muttermord als vorſätzlich und auf Geheiß der Götter vollbracht vorzuſtellen. Es iſt wahr, ſobald man die Klytämneſtra nicht im Trotze eines gelungenen Frevels, ſondern reuig und durch

Mutterliebe erweicht schildert, ist jenes nicht mehr zu ertragen. Aber wie paßte dieß auch zu ihrem so besonnenen Verbrechen? Durch solche Herabstimmung in's Kleinliche geht die ganze Bedeutung des furchtbaren Beispiels verloren.

Wie die Franzosen sich überhaupt beßer auf die Römer verstehen, als auf die Griechen, so sollte man erwarten, Voltaires römische Stücke würden dem politischen Gehalt der Geschichte beßer entsprechen, als seine griechischen der symbolischen Urbildlichkeit der Mythologie. Dieß leistet aber nur Brutus, das früheste und einzige verständig angelegte darunter. Voltaire entwarf dieß Trauerspiel in England, er hatte aus Shakspeares Julius Cäsar gelernt, was die Oeffentlichkeit republikanischer Thathandlungen auf der Bühne zu wirken vermag, und so wollte er gewissermaßen einen Mittelweg zwischen Corneille und Shakspeare einschlagen. Der erste Aufzug eröffnet sich majestätisch; die Katastrophe ist kurz aber ergreifend behandelt; die Grundsätze der ächten Freiheit sind überall mit gediegener Beredsamkeit ausgesprochen. Brutus selbst, sein Sohn Titus, der Gesandte des Königs und das Haupt der Verschwörer, sind treffend gezeichnet. Ich finde keinen Tadel daran, hier die Liebe eingewebt zu haben. Die Leidenschaft des Titus für eine Tochter Tarquins, welche den Knoten bildet, ist nicht unwahrscheinlich erfunden, und fällt in ihrem Tone nicht aus den geschilderten Sitten. Noch weniger kann ich dem Laharpe beistimmen, wenn er meint, Tullia sollte stolz und heroisch gesinnt sein, ungefähr wie Emilia im Cinna, um als Gegengewicht gegen die republikanischen Tugenden zu dienen. Wodurch kann ein edler Jüngling leichter verführt werden, als eben durch zarte schüchterne Weiblichkeit? Es ist wohl überhaupt nicht in der Natur, daß ein Wesen wie Emilia Liebe einflöße.

Cäsars Tod ist ein verstümmeltes Trauerspiel; es endigt mit der vom Shakspeare entlehnten Rede des Antonius vor Cäsars Leiche, d. h. es hat gar keinen Schluß. Und wie übel zusammengestückt und verfehlt ist es in allen seinen Theilen! Welche grob gesponnene und in der Eile hingepfuschte Verschwörung! Welch ein blödsinniger Cäsar, dem die Verschwornen in's Angesicht trotzen, ohne daß er etwas von ihrem Vorhaben wittert! Daß Brutus, wiewohl er weiß, Cäsar sei sein Vater, ja sogleich nachdem er es erfahren, meuchelmörderische Hand an ihn legt, ist greuelhaft und zugleich höchst unrömisch. Von Vätern, die ihre Söhne in Rom für Staatsverbrechen zum Tode verurtheilt, bietet die Geschichte viele Beispiele dar; die Gesetze gaben ja den Vätern in ihrem eignen Hause ein unumschränktes Recht über Leben und Tod ihrer Kinder. Die Ermordung eines Vaters aber, selbst zur Rettung der Freiheit unternommen, würde den Thäter in den Augen der Römer als ein widernatürliches Ungeheuer gebrandmarkt haben. Unter welchen Ungereimtheiten die Einheit des Orts angenommen wird, fällt in die Augen. Der Angabe nach ist der Schauplatz auf dem Capitol, hier verschwört man sich am hellen lichten Tage, Cäsar geht dazwischen aus und ein. Allein die Leute scheinen selbst nicht recht zu wißen wo sie sind, denn Cassius ruft einmal: courons au Capitole!

Dieselben Unschicklichkeiten finden sich im Catilina wieder, der nur um weniges beßer ist. Aus Voltaires Aeußerungen über die dramatische Behandlung einer Verschwörung, die ich in der achtzehnten Vorlesung anführte, ließe sich schon schließen, er habe sich nicht darauf verstanden, wenn es nicht einleuchtend wäre, daß das französische System eine ächte Darstellung dieser Art überhaupt unmöglich macht. Nicht

nur wegen der Regeln von Ort und Zeit, sondern auch wegen der geforderten Würde des poetischen Ausdrucks, der sich der genauen Erwähnung einzelner Umstände widersetzt, worauf doch Alles ankommt. Die Machinationen einer Verschwörung, die Bemühungen sie zu vereiteln, gleichen Arbeiten in unterirdischen Gängen, wodurch Belagerer und Belagerte einander in die Luft zu sprengen suchen. Der Verstand der Zuschauer muß dabei besonders in Anspruch genommen werden, um die Kunst der Minierer zu begreifen. Hätte Catilina und sein Anhang nicht mehr List und tiefe Verstellung, und Cicero nicht mehr entschloßene Klugheit aufgewandt, als ihnen von Voltaire geliehen wird, so hätte der eine Rom nicht in Gefahr gesetzt, und der andre es nicht gerettet. Das Stück dreht sich immerfort auf demselben Punkte herum, Alle schreien gegen einander, aber Niemand handelt, und am Ende wird die Sache wie durch Zufall und blindes Kriegsglück entschieden. Wenn man die einfache Erzählung des Sallustius liest, so erscheint sie als die ächte Poesie des Gegenstandes, und Voltaires Behandlung daneben als schülerhafte Rhetorik. Mit einer ganz andern Einsicht in den wahren Zusammenhang menschlicher Angelegenheiten hat Ben Jonson die Sache aufgefaßt, von dem Voltaire viel hätte lernen mögen, den er aber nur durch Unwahrheiten zu verunglimpfen weiß.

Das Triumvirat gehört zu seinen anerkannt mißlungenen Unternehmungen im Alter. Es sind endlose Declamationen über die Achtserklärungen, dürftig durch eine leere Spiegelfechterei von Handlung aufgestutzt. Hier finden wir auf einer Insel in dem kleinen Flusse Rhenus die Triumvirn ruhig in ihren Zelten sitzend, während Ungewitter, Erdbeben und Vulkane toben; eine Julia und den jungen Pompeius

wie durch Schiffbruch an den Strand geworfen, wiewohl sie auf festem Lande reisen, und was der Abgeschmacktheiten mehr sind. Voltaire, vermuthlich um den geringen Erfolg bei der Aufführung zu entschuldigen, sagt, dieß Stück sei vielleicht im englischen Geschmack. Der Himmel verhüte!

Wir kehren zu den früheren Trauerspielen zurück, worin Voltaire zum Theil noch unversuchte Gegenstände auf die Bühne gebracht, und die hauptsächlich seinen Ruhm in der dramatischen Laufbahn begründet haben: Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tancred.

Zaire wird in Frankreich als der Triumph der tragischen Poesie in Darstellung der Liebe und Eifersucht betrachtet. Wir möchten nicht mit Lessing behaupten, Voltaire habe sich bloß auf den Kanzleistil der Liebe verstanden. Das Gefühl redet oft bei ihm mit feuriger Stärke, wenn schon nicht mit jener vertraulichen Wahrheit und Naivetät, womit ein unbefangnes Herz sich enthüllt. Allein ich vermiße an Zairens Empfindungsweise das orientalische Kolorit: im Serail erzogen, sollte sie als ein junges Mädchen von glühender Einbildungskraft und gleichsam in den Blumendüften des Morgenlandes berauscht, sich dem Gegenstande ihrer Leidenschaft anschmiegen. Ihre phantasielose Liebe wohnt einzig im Herzen, und wie läßt sich das für solch einen Gegenstand denken? Orosman macht zwar seinerseits Ansprüche auf europäisches Zartgefühl, aber der Tartar in ihm ist nur überfirnißt, er bekommt häufige Rückfälle in rohes Wüthen und despotische Angewöhnungen. Hätte der Dichter wenigstens die ihm zugeschriebene Großmuth durch einen berühmten historischen Namen beglaubigt, wie wir z. B. den Saladin als einen edlen und freigesinnten saracenischen Monarchen kennen. So aber neigt sich alle Gunst auf die unterdrückte christliche und

ritterliche Seite, und die glorreichen Namen, die sie aufzuweisen hat. Was ist rührender als der königliche Märtyrer Lusignan, der biedre und fromme Nerestan, der in tapfrer Jugend nur für die Erlösung seiner Glaubensgenoßen unternehmend ist? Die Scenen, worin sie erscheinen, sind durchgehends vortrefflich, besonders der ganze zweite Aufzug. Der Gedanke, an die Wiedererkennung einer Tochter ihre Bekehrung zu knüpfen, kann nicht genug gepriesen werden. Allein die große Wirkung dieses Aufzuges schadet meines Bedünkens dem Uebrigen. Wünscht wohl jemand im Ernst die Verbindung Zairens mit Orosman, außer Zuschauerinnen, denen die der Schönheit hier gezollte Huldigung schmeicheln mag, oder Zuschauer, die selbst noch in den Bethörungen der Jugend verstrickt sind? Können andre willig mitempfinden, wenn in Zairens Seele eine durch die That des Sultans so übel gerechtfertigte Liebe der Stimme des Blutes und den heiligsten Anforderungen der Kindespflicht, Ehre und Religion die Wage hält?

Es war ein verdienstliches Wagestück (so seltsame Vorurtheile herrschten in Frankreich) in der Zaire französische Helden aufgeführt zu haben. In der Alzire gieng Voltaire weiter, und behandelte eine noch nie unter seinen Landesgenoßen berührte Begebenheit der neueren Geschichte. Wie dort ritterliche und saracenische Denkart, so stehen hier Spanier und Peruaner einander gegenüber. Die Contraste der alten und neuen Welt haben zu dichterischen Schilderungen Anlaß gegeben. Wiewohl die Handlung erfunden ist, finde ich in diesem Stücke mehr historischen Gehalt, und mehr von dem, was man symbolische Behandlung nennen kann, als in den meisten französischen Trauerspielen. Zamor stellt uns den noch freien, Monteze den unterjochten Wilden vor, Gusman

den Uebermuth der Eroberer, Alvarez den mildernden Einfluß des Chriſtenthums. Alzire ſteht zwiſchen dieſen ſtreitenden Elementen in der Mitte, in einem rührenden Kampfe zwiſchen der Anhänglichkeit an Vaterland, Sitte und der erſten Wahl ihres Herzens auf der einen, und neuen Banden der Ehre und Pflicht auf der andern Seite. Für Alzirens Liebe ſprechen alle menſchlichen Antriebe, welche Zaire gegen ſich hat. Der letzte Auftritt, wo der ſterbende Gusman hereingetragen wird, iſt wohlthätig erſchütternd. Die herrlichen Zeilen über den Unterſchied der Religionen, wodurch Gusman den Zamor bekehrt, ſind von einem hiſtoriſchen Zuge entlehnt: es ſind die Worte des Herzogs von Guiſe an einen Proteſtanten, der ihn ermorden wollte; aber es macht dem Dichter nicht weniger Ehre, ſie ſo angewandt zu haben. Kurz, ungeachtet der Unwahrſcheinlichkeiten in der Anlage, die ſich leicht entdecken laßen und oft gerügt worden ſind, ſcheint mir Alzire der glücklichſte Wurf und die gelungenſte unter allen Compoſitionen Voltaires.

Im Mahomet hat ſich die Unlauterkeit der Abſichten an dem Künſtler ſchrecklich gerächt. Er betheure noch ſo ſehr, er habe es nur gegen den Fanatiſmus gemeint, er hat unläugbar die Verderblichkeit des Glaubens an irgend eine Offenbarung lehren wollen, und ſich dazu Alles für erlaubt gehalten. So iſt ein Werk entſtanden, das Wirkung macht, aber eine ſchreiende peinliche Wirkung, wogegen ſich die Menſchlichkeit, die Philoſophie und der religiöſe Sinn in gleichem Grade empörtt. Voltaires Mahomet macht zwei unſchuldige Geſchwiſter, die ihn als einen Gottgeſandten kindlich anbeten, zu unbewußten Vatermördern, und dieß durch die Triebfeder einer blutſchänderiſchen Liebe, worein ſie ebenfalls durch ſeine Zulaßung unwißentlich verfallen ſind; den

Bruder, da er ihm als der verblendete Vollführer seines Greuelgebots die größte Ergebenheit bewiesen, belohnt er durch Gift, und spart die Schwester zum Opfer seiner ekeln Lüste auf. Dieses Gewebe von Abscheulichkeiten, diese kaltblütige Wollust an der Bosheit liegt vielleicht über die Gränzen der Menschheit hinaus, gewiß aber über die Gränzen der poetischen Darstellung, wenn auch etwas so Ungeheures irgend einmal im Laufe der Zeiten als Mißgeburt vorkommen sollte. Und hievon abgesehen, welche Entstellung, ja Verzerrung der Geschichte! Von ihren wundervollen Reizen hat er sie entkleidet, an orientalisches Kolorit ist nicht zu denken. Mahomet war ein falscher Prophet, aber zuverläßig ein Begeisterter, sonst hätte er nicht durch seine Lehre die halbe Welt umgestaltet. Welch ein Unverstand, ihn bloß zum kalten Betrüger zu machen! Ein einziger von den tausend erhabenen Sprüchen des Koran würde hinreichen, um diese widersinnigen Erdichtungen niederzudonnern.

Semiramis ist aus französischen Manieren und mißverstandnen Nachahmungen bunt zusammengestückt. Da ist etwas Hamlet und etwas Klytämnestra und Orest, aber von keinem etwas Rechtes. Die Liebe zu einem ungekannten Sohne ist sogar aus der Semiramis des Crebillon in diese übergegangen. Die Erscheinung des Ninus ist ein Mittelding von dem Geist im Hamlet und dem Schatten des Darius bei'm Aeschylus. Daß sie überflüßig sei, haben selbst die französischen Kritiker eingesehen. Lessing hat das Gespenst durch Spott verscheucht. Unter vielen Lastern gegen die Weise ordentlicher Gespenster hat es auch dieses an sich, seine Reden entsetzlich auf Schrauben zu stellen. Nachdem Voltaire so viel gegen die Liebe an einer untergeordneten Stelle im Trauerspiel geeifert, hat er dennoch das sich kreu-

zende Doppelpaar von Verliebten, die sogenannte partie quarrée, in diesem Schauspiel, welches eine ganz neue Gattung begründen sollte, nicht los werden können.

Seit dem Cid war wohl kein französisches Trauerspiel erschienen, dessen Verwicklung auf so reine Triebfedern der Ehre und Liebe ohne alle unedeln Einmischungen gebaut, und das so ganz der Darstellung ritterlicher Gesinnungen geweiht wäre, als Tancred. Amenaide, auf Ehre und Leben angeklagt, verschmäht es, sich durch eine Erklärung zu rechtfertigen, die ihren Geliebten in Gefahr setzen würde; und Tancred, wiewohl berechtigt sie für treulos zu halten, verficht sie im Zweikampf, und hat aus Verzweiflung einen Heldentod gesucht, als sich der unselige Irrthum aufklärt. Von dieser Seite ist das Stück untadelig und des größten Lobes werth. Es wird durch andre Unvollkommenheiten geschwächt. Der Deutlichkeit schadet es sehr, daß wir den Brief ohne Ueberschrift, der Alles verursacht, nicht sogleich anfangs zu hören bekommen, daß er nicht vor unsern Augen abgeschickt wird. Die politischen Erörterungen im ersten Aufzuge sind lästig; Tancred erscheint erst im dritten, und man erwartet ihn mit Ungeduld, um die Scene zu beleben. Amenaidens tobende Verwünschungen am Schluße sind disharmonisch mit der tiefen aber sanften Rührung, womit die Wiedervereinigung zweier Liebenden, die sich verkannt haben, in dem Augenblicke ihrer Trennung durch den Tod, uns überwältigt.

Man hätte es Voltairen wohl erlaßen mögen, in der früher geschriebenen Chinesischen Waise den großen Dschingiskan verliebt vorzustellen. Dieses Schauspiel sollte den Titel führen ‚Die Eroberung von China nebst Bekehrung des greulichen Tartarchans' u. s. w. Das ganze Interesse dreht sich

wißenhaftigkeit der französischen Poesie ist dem Lustspiel völlig angemeßen, wo die Versification nicht auf Kosten der Aehnlichkeit mit der Sprache des Umgangs erkauft werden, wo sie den Dialog nicht durch Schwung und Würde über die Wirklichkeit erheben, sondern ihm nur eine zierlichere Leichtigkeit ertheilen soll. Mir scheint also auch die Meinung gerechtfertigt, welche in Frankreich dem Lustspiel in Versen eine weit höhere Achtung, als dem prosaischen, zugesteht.

Ich suchte zu zeigen, daß die Einheiten des Ortes und der Zeit dem Wesen mancher tragischen Gegenstände widersprechen, weil eine umfaßende Handlung oft an entfernten Orten zugleich fortrückt, und große Entscheidungen sich nur langsam vorbereiten. Bei'm Lustspiel fällt dieß weg: hier soll die Intrigue herrschen, deren Geschäftigkeit Alles geschwind zum Ziele führt, und so stellt sich die Einheit der Zeit beinahe von selbst ein. Die häuslichen und geselligen Kreiße, in denen das Lustspiel sich bewegt, sind gewöhnlich an Einem Orte versammelt, der Dichter braucht unsrer Einbildungskraft folglich keine Reisen zuzumuthen: nur hätte man doch vielleicht wohl gethan, die Einheit des Ortes nicht so ängstlich zu nehmen, und den Uebergang aus einem Zimmer in das andre, oder in verschiedene Häuser derselben Stadt zu erlauben. Die besonders in der ältern Zeit häufig nach den lateinischen Lustspieldichtern beibehaltene Wahl des Schauplatzes auf der Straße ist nach unsrer Lebensweise meistens sehr unwahrscheinlich, und um so mehr zu tadeln, da sie schon bei den Alten ein aus dem Bau ihrer Theater entsprungener Uebelstand ist.

Die französischen Kunstrichter und die durch sie herrschend gewordene Meinung erklären nur einen einzigen ihrer Lustspieldichter, den Moliere, für klassisch, und alles seitdem

Geleistete wird nur als mehr oder weniger unvollkommene Annäherung an dieses vermeintlich unübertreffliche, ja unerreichbare Muster geschätzt. Wir werden also zuvörderst diesen Stifter des französischen Lustspiels charakterisieren, und alsdann einen kurzen Abriß von dessen fernerer Bearbeitung geben.

Moliere hat Werke in so verschiedenen Gattungen und von so verschiedenem Werthe hervorgebracht, daß man kaum denselben Urheber darin wieder erkennen sollte; und doch wird gewöhnlich, wenn man von seiner Eigenthümlichkeit und seinen Verdiensten um die Fortschritte der Kunst redet, Alles auf einen Haufen zusammen geworfen.

In geringem Stande geboren und erzogen, genoß er den Vortheil, das bürgerliche Leben aus eigner Erfahrung kennen zu lernen, und machte sich die Fertigkeit zu eigen, niedrige Sprecharten nachzuahmen. Nachher, als ihn Ludwig der Vierzehnte in seine Dienste nahm, hatte er Gelegenheit, wiewohl von einer untergeordneten Stelle aus, den Hof in der Nähe zu beobachten. Er war ein Schauspieler, und zwar, wie es scheint, besonders im übertreibenden und possenhaften Komischen stark; so wenig von Vorurtheilen persönlicher Würde eingenommen, daß er sich allen Bedingungen unterzog, welche dieß mit sich brachte, und immer bereit war, die auf der Bühne damals so häufigen Stockschläge auszutheilen oder zu empfangen. Ja sein mimischer Eifer gieng so weit, daß er als der wirkliche Kranke in der Vorstellung des eingebildeten seinen Geist aufgab, und im eigentlichen Sinne ein Märtyrer fremden Gelächters wurde. Sein Gewerbe war, allerlei lustige Ergötzungen für den Hof auszusinnen, und zur Erholung von Staatsgeschäften oder Kriegsunternehmungen „den größten König der Welt“ zum Lachen

zu bringen. Man sollte denken, bei der gefeierten Rückkehr von einem glorreichen Feldzuge hätte dieß auf eine feinere Art geschehen können, als durch Darstellung der ekelhaften Zustände eines eingebildeten Kranken; allein Ludwig der Vierzehnte nahm es nicht so genau: er war mit den Bemühungen seines von ihm beschützten Lustigmachers sehr wohl zufrieden, und tanzte sogar zuweilen in dessen Balletten in höchsteigner Person mit. Genug, diese äußere Lage Molieres war Ursache, daß viele seiner Arbeiten als bloße Gelegenheitsstücke auf höheren Befehl entstanden sind, und auch das Gepräge davon an sich tragen. Ohne außer Frankreich gereist zu sein, hatte er Gelegenheit, die Lazzis der welschen komischen Masken auf dem italiänischen Theater zu Paris kennen zu lernen, wo abwechselnd mit französischen geschriebnen Scenen improvisiert ward; an den spanischen Lustspielen studierte er die sinnreichen Verwickelungen der Intrigue; Plautus und Terenz lehrten ihn das Salz des attischen Witzes, den ächten Ton komischer Sittensprüche und feinere Charakteristik kennen. Alles dieß verwendete er mit mehr oder weniger Geschick zu seinem augenblicklichen Gebrauch, und zog noch allerlei seiner Kunst fremde Mittel herbei, um sein Schauspiel recht bunt aufzuputzen: die allegorischen Aufzüge der Opern-Prologe, musikalische Intermezzos, worin er sogar italiänische und spanische National-Musik mit Texten in ihrer eignen Sprache anbrachte; bald prächtige, bald groteske Ballette, ja zuweilen bloße Luftspringereien. Von Allem wußte er Vortheil zu ziehen: der seinen Stücken widerfahrne Tadel, die fehlerhaften Manieren mitwerbender Schauspieler, von ihm selbst und seiner Gesellschaft täuschend nachgeäfft, ja die Verlegenheit, nicht so schnell als es der König verlange, eine theatralische Unterhaltung herbeischaffen

zu können, wurden für ihn ein Stoff der Belustigung. Seine aus dem Spanischen entlehnten Stücke, seine bloß für die Schaulust eingerichteten Pastoralen und Tragikomödien, und außerdem noch drei bis vier eigentliche und zwar versificierte, also sorgfältiger ausgearbeitete Lustspiele aus seiner frühern Zeit geben die Kritiker ohne weiteres Preis. Aber auch in den Possenspielen mit oder ohne Ballette und Intermezzos, worin das übertreibende Komische und oft das selbstbewußte und willkürliche der Lustigmacherei vorwaltet, hat Moliere zwar eine unerschöpfliche gute Laune bewährt, vortreffliche Späße verschwenderisch ausgestreut, und mit kecken und derben Strichen ergötzliche Caricaturen gezeichnet; jedoch alles dieß ist schon vielfältig vor ihm geleistet worden, und ich kann nicht einsehen, wodurch er in diesem Fache einzig und als ein ganz origineller Kunstschöpfer dastehen soll. Ist z. B. der prahlerische Officier des Plautus in der grotesken Charakteristik etwa weniger verdienstlich, als der bürgerliche Edelmann? Wir werden sogleich in der Kürze prüfen, ob Moliere die ganz oder theilweise vom Plautus und Terenz entlehnten Stücke wirklich verbeßert hat. Wenn wir es uns dabei gegenwärtig erhalten, daß wir an diesen Lateinern nur einen abgeschwächten oder verfärbten Widerschein des attischen Lustspiels haben, so wird sich daraus beurtheilen laßen, ob er im Stande gewesen sein würde, dessen Meister zu meistern, falls sie auf uns gekommen wären. Viele seiner Erfindungen sind mir als erborgt verdächtig, und ich bin überzeugt, die Quelle würde sich nachweisen laßen, wenn man die Alterthümer der possenhaften Litteratur durchsuchte. (Der gelehrte Tiraboschi, Storia della letteratura italiana. Lib. III. §. XXV., bezeugt dieß in sehr starken Ausdrücken: „Moliere", sagt er, „hat die italiänischen Komiker so sehr benutzt, daß, wenn

„man ihm Alles nehmen wollte, was er von andern genom-
„men, die Bände seiner Lustspiele um Vieles zusammen-
„schmelzen würden.“) Andere liegen so nahe, sind so oft genutzt und abgenutzt, daß sie gewissermaßen für ein komisches Gemeingut gelten können. So ist die Scene im eingebildeten Kranken, wo die Liebe der Frau durch den verstellten Tod des Mannes auf die Probe gestellt wird, ein uralter Schwank, den unser ehrlicher Hans Sachs lustig genug behandelt hat. Ich weiß nicht, ob es schon bemerkt worden, daß der Gedanke, welcher die Grundlage der gezwungenen Heirat ausmacht, von Rabelais entlehnt ist. Bei diesem stellt Panurg eben so eine Berathschlagung über seinen künftigen Ehestand an, und erhält auch vom Pantagruel eben so skeptische Antworten, wie dort Sganarell von dem zweiten Philosophen. Man hat eine Aeußerung von Moliere, nach welcher er über das Plagiat eben nicht gewißenhaft gesinnt war. Bei den Verhältnissen ohne Würde, worin er lebte, und worin Alles so sehr auf einen blendenden Schein berechnet war, daß ihm nicht einmal sein Name von Rechts wegen gehörte, darf uns dieß um so weniger Wunder nehmen.

Wo Moliere sich in den possenhaften Stücken auch nicht an fremde Erfindung anlehnt, hat er sich doch ausländische komische Manieren, besonders die der italiänischen Buffonerie zu eigen gemacht. Er wollte eine Art von maskenhaften Charakteren ohne Masken einführen, die mit denselben Namen wiederkommen. Sie haben aber nie recht einheimisch in Frankreich werden wollen, weil der biegsame, die jedesmal geltende Sitte nachahmende französische National-Charakter sich nicht mit jener barocken Originalität im Aeußern verträgt, welcher sich wunderliche Individuen bei andern Völkern sorglos überlaßen, wo der gesellige Ton nicht Alles

überein modelt. Da man den Sganarellen, Mascarillen, Scapins und Crispins ihre Tracht hat laßen müßen, damit sie nicht alle Haltung verlören, so sind sie jetzt vollends auf der Bühne veraltet. Ueberhaupt neigt sich der französische Geschmack wenig zum selbstbewußten, lustig übertreibenden, und alsdann willkürlich werdenden Komischen, weil diese Gattungen mehr die Phantasie, als den Verstand ansprechen. Wir wollen dieß gar nicht tadeln, noch über die Rangordnung der Gattungen streiten. Die Geringschätzung der eben genannten kann vielleicht zu desto vorzüglicherem Gedeihen des Komischen der Beobachtung ausschlagen. In der That haben die französischen Lustspieldichter darin viel Feines und Geistreiches geleistet; Molieres großes Verdienst wird darein gesetzt, und es ist gewiß sehr hervorstechend. Es fragt sich nur, ob es von der Art ist, daß es die französischen Kunstrichter berechtigt, gegen ein halbes Dutzend sogenannter regelmäßiger Lustspiele von Moliere den gesammten Vorrath aller andern Nationen an fein charakterischen Darstellungen so unendlich tief herabzuwürdigen, wie sie thun, und ihn als das komische Genie ohne Gleichen aufzustellen.

Wenn die Franzosen schon in den Lobeserhebungen auf ihre Tragiker aus National-Eitelkeit und Unbekanntschaft mit fremden Geisteswerken sehr übertrieben sind, so überbieten sie sich vollends im Preisen Molieres auf eine Weise, die aus allem Verhältnisse mit dem Gegenstande heraustritt. Voltaire nennt ihn den Vater des ächten Lustspiels, und für Frankreich kann man dieß gelten laßen. Nach Laharpe sind Moliere und das Lustspiel zwei gleichbedeutende Namen, er ist der erste aller Moral-Philosophen, seine Werke sind die Schule der Welt. Chamfort nennt ihn den liebenswürdigsten Lehrer der Menschheit seit dem Sokrates, und meint,

Julius Cäsar, der den Terenz einen halben Menander nannte, würde den Menander einen halben Moliere genannt haben. Ich zweifle. 46

Welche Art von Moral überhaupt vom Lustspiel zu erwarten steht, habe ich weiter oben gezeigt: es ist angewandte Sittenlehre, Lebenskunst. Diese betreffend enthalten Molieres höhere Lustspiele viele glücklich ausgedrückte und treffende Bemerkungen, die immer noch anwendbar sind; andere sind mit der Einseitigkeit seiner persönlichen Meinungen oder der geltenden seines Zeitalters behaftet. In diesem Sinne war schon Menander ein philosophischer Komiker, und wir dürfen wohl dreist seine übrig gebliebenen Sittensprüche wenigstens neben die des Moliere stellen. Allein aus bloßen Sentenzen baut man kein Lustspiel zusammen. Der Dichter soll ein Moralist sein, aber seine Personen sollen darum nicht beständig moralisieren. Hierin scheint mir Moliere das Maß überschritten zu haben: er giebt uns in weitläuftigen Erörterungen das Für und Wider der dargestellten Charaktere; ja er läßt diese zum Theil in Grundsätzen bestehen, welche die Personen selbst gegen die Einwendungen Andrer durchfechten. Hier bleibt nichts zu errathen übrig, und doch besteht die größte Feinheit bei'm Komischen der Beobachtung darin, daß sich die Charaktere unbewußter Weise durch Züge kund geben, die ihnen unwillkürlich entschlüpfen. Zu dieser Gattung des Komischen gehört die Weise, wie Oront sein Sonett anbringt, wie Orgon die Nachrichten vom Befinden des Tartüffe und seiner Frau anhört, wie Vadius und Trissotin sich entzweien; aber ganz und gar nicht gehören zu ihr die endlosen Abhandlungen des Alceste und Philint über das richtige Benehmen bei der Falschheit und Verderbtheit der Welt. Sie sind ernsthaft, können dennoch nicht als den

Gegenstand erschöpfend befriedigen, und da es Gespräche sind, wo die Personen am Ende auf demselben Punkte stehen, wie zu Anfange, so fehlt ihnen die nöthige dramatische Bewegung. Solche gegenseitige Erörterungen, die zu nichts führen, sind in allen am meisten bewunderten Stücken Molieres häufig; nirgends mehr als im Misanthropen. Darum schleicht die Handlung so sehr, die überdieß nur dürftig erfunden ist, und, einige Scenen von leichter Beweglichkeit ausgenommen, sind es förmlich eingeleitete Unterredungen, deren Stockung nur durch die auf die Einzelnheiten des Verses und Ausdrucks verwendete Kunst verkleidet werden kann. Mit einem Worte, diese Stücke sind zu didaktisch, zu ausdrücklich belehrend, statt daß der Zuschauer nur beiläufig, und als legte man es nicht darauf an, belehrt werden sollte.

Ehe wir von den ganz eignen und als Meisterwerken anerkannten Hervorbringungen des Dichters im Einzelnen reden, noch einige Bemerkungen über seine Nachbildungen der lateinischen Komiker.

Der berühmteste darunter ist der Geizige. Leider sind die Handschriften der Aululuria des Plautus am Schluße verstümmelt; doch findet sich auch so noch genug daran zu bewundern. Moliere hat nur einige Scenen und Einfälle daraus übertragen, die Anlage des Ganzen ist bei ihm durchaus verschieden. Bei'm Plautus ist sie sehr einfach: sein Geiziger hat einen Schatz gefunden, den er ängstlich hütet und geheim hält. Die Bewerbung eines begüterten Hagestolzen um seine Tochter erregt ihm schon Verdacht, man wiße um seinen Reichthum. Die Zurüstungen zur Hochzeit führen fremde Bediente und Köche in sein Haus, er hält den Goldtopf nicht mehr für sicher, und versteckt ihn auswärts, was dem auf Kundschaft von der Tochter ausgesandten

wie er den so sorgsam verheimlichten Schatz hat auswittern können. Dieß heißt weder vorbereiten noch richtig auflösen. Das ist eben das Sinnreiche im Plautus, daß die übertriebene Aengstlichkeit des Alten für seinen Goldtopf und alles was er thut, um ihn zu retten, dessen Verlust verursacht. Der unterirdische Schatz ist immer unsichtbar gegenwärtig, er ist gleichsam der böse Geist, der seinen Hüter bis zum Wahnsinne umhertreibt. Darin liegt eine ganz anders eindringende Sittenlehre. In dem Monolog Harpagons nach dem Diebstahl hat der neuere Dichter nur unglaubliche Ueberladungen hinzugefügt. Das beibehaltene Hinausrufen in's Parterre, um den Dieb zu entdecken, was, gut gespielt, so große Wirkung macht, ist ein aus der aristophanischen Gattung übrig gebliebener Zug, und kann uns ihre belustigende Kraft anschaulich machen.

Der Amphitryo ist fast nur eine freie Nachahmung des lateinischen Originals. Die ganze Anlage und Folge der Scenen ist beibehalten. Von Molieres Erfindung ist die Zofe als Frau des Sosia. Es ist sinnreich, daß den Ehegeschichten des Herrn die des Bedienten als Parodie entgegengestellt werden, und es giebt zu artigen Erörterungen Anlaß, wie Sosia herausbringt, daß ihn während seiner Abwesenheit nicht ein ähnlicher häuslicher Segen betroffen, wie den Amphitryo. Die anstößige Derbheit der alten Göttergeschichte ist, so fern es unbeschadet der Keckheit thunlich war, in's Feine gebracht, und überhaupt die Ausführung sehr zierlich. Das Irrewerden der Personen an sich selbst über ihre Verdoppelung ist mit einer gewissen komischen Metaphysik ergründet: die Betrachtungen des Sosia über seine verschiednen Ich, die einander ausgeprügelt haben, können in der That unsern heutigen Philosophen zu denken geben.

Die mißrathenſte unter Molieres Nachahmungen der Alten iſt die des Phormio in den Betrügereien des Scapin. Die ganze Verwickelung iſt aus dem Terenz entlehnt, und mit der Zuthat noch einer Wiedererkennung, außer der, die ſich vorfand, gut oder übel neueren Sitten angepaßt, oder vielmehr hineingezwängt. Freilich hat auch der Dichter dieſe Verwickelung nur ſo in der Eile abgefertigt und recht nachläßig hingepfuſcht. Scapins Streiche, deren zu lieb ſie bei Seite geſchoben wird, nehmen den erſten Platz ein: es fragt ſich, ob ſie ihn verdienen. Der griechiſche Phormio, ein Menſch, der, um mit jungen Geſellen zu ſchmauſen, ſie ſich durch allerlei gewagte Kniffe verbindlich macht, iſt ein anmuthiger und beſcheidner Schelm; Scapin gerade das Gegentheil. Er hätte nicht Urſache, ſo viel mit ſeinen Spitzbübereien zu prahlen: ſie ſind ſo albern angelegt, daß ſie billig nicht hätten gelingen ſollen. Der hirnloſeſte Blödſinn der beiden Alten reicht kaum hin, es glaublich zu machen, daß ſie ohne alle Schwierigkeit in eine ſo handgreifliche, grob geſponnene Schlinge hineingehn. So iſt es auch bis zur Abgeſchmacktheit unwahrſcheinlich, daß Zerbinette, die als Zigeunerin wohl wißen muß, wie man Spitzbübereien geheim zu halten hat, auf die Straße läuft, und dem erſten beſten Unbekannten, der dann Geront ſelbſt iſt, die durch Scapin am Geront verübte Betrügerei erzählt. Die Poſſe mit dem Sacke, wo Scapin den Geront hineinkriechen läßt, ihn davon trägt, und wie mit fremder Hand ausprügelt, iſt vollends ein ungehöriger Auswuchs. Boileau hat deswegen Molieren mit Grund vorgeworfen, er habe ohne Scham den Terenz mit dem Tabarin (dem Spaßmacher eines Marktſchreiers) verbunden. In der That hat Moliere hier einmal, nicht den welſchen Maſken, das iſt oft geſchehen,

sondern den Pagliassen der Seiltänzer und Luftspringer ihre Streiche abgeborgt.

Man muß es nicht aus der Acht laßen, daß die Betrügereien des Scapin eines der spätesten Werke des Dichters sind. Dieses und verschiedne andre aus derselben Zeit, als Herr von Pourceaugnac, die Gräfin von Escarbagnas, und selbst das letzte, der eingebildete Kranke, beweisen genugsam, daß er mit dem Fortgange der Jahre nicht an künstlerischer Reife des Geistes zunahm, die ihm dergleichen lose Arbeiten hätte verleiden müßen, und daß er manchmal etwas leichtsinnig für den Augenblick hinwarf, wann er wohl Muße gehabt hätte, die Nachwelt zu bedenken. Wenn er sich zuweilen strengeren Gesetzen unterwarf, so verdanken wir es mehr seinem Ehrgeiz und der Lüsternheit, auch mit unter die klassischen Schriftsteller des goldnen Zeitalters gezählt zu werden, als einem innern immer wachsenden Triebe nach auserlesener Vortrefflichkeit.

Jene oben erwähnten hohen Ansprüche der französischen Kunstrichter für ihren Liebling gründen sich hauptsächlich auf die Frauenschule, Tartüffe, den Misanthropen und die gelehrten Frauen: Stücke, die allerdings mit großem Fleiß ausgearbeitet sind. Wir bevorworten es ausdrücklich, daß wir das Urtheil über die einzelnen Schönheiten der Sprache und des Versbaues ganz und gar den einheimischen Kennern überlaßen. Diese Vorzüge sind an einem Schauspiele immer nur ein untergeordnetes Erforderniß, und die ungebührliche Wichtigkeit, die man in Frankreich darauf legt, wie ein Stück geschrieben und versificiert ist, hat unsers Bedünkens auch im Tragischen der freien Entwickelung andrer wesentlicherer Bestandtheile der dramatischen Kunst Abbruch gethan. Unsre Einwendungen werden nur auf

den Geist und die Anlage dieser Lustspiele im Ganzen gehen.

Das früheste darunter, die Frauenschule, scheint mir auch das vorzüglichste: es hat am meisten heitre Laune, raschen Fortschritt und komische Kraft. Die Erfindung, daß ein Mann, der schon über die Jahre zum Heiraten hinaus ist, ein junges Mädchen geflißentlich zur Einfalt erzieht, um sie sich treu zu erhalten, und daß dieß gerade zum Gegentheil ausschlägt, war nicht neu: noch kurz vor Moliere hatte sie Scarron nach einer spanischen Novelle erzählend behandelt. Aber es war ein glücklicher Gedanke, diesen Stoff für die Bühne zu bearbeiten, und die Ausführung ist musterhaft. Hier sehen wir eine wirkliche und sehr anziehende Verwickelung, keine stillstehenden Erörterungen; Alles ist gediegen aus Einem Stück, ohne fremde Hebel und zufällige Einmischungen, bis auf die etwas willkürliche Auflösung vermittelst einer Wiedererkennung. Die naiven Geständnisse und unschuldigen Listen der Agnes sind voller Anmuth; sie bilden nebst den unbesonnenen Vertraulichkeiten des jungen Liebhabers gegen seinen unbekannten Nebenbuhler, und der verbißnen Wuth des Alten über beides, eine Reihe komischer Auftritte von der ergötzlichsten und zugleich feinsten Gattung.

Nur als ein Beispiel, wie wenig die Verletzung gewisser Wahrscheinlichkeiten dem Vergnügen Eintrag thut, bemerken wir, daß sich Moliere in Absicht auf die Wahl des Schauplatzes große Freiheiten genommen hat. Wir wollen es nicht rügen, daß Arnolph sich mit Agnesen, die er doch so sehr eingeschloßen hält, häufig auf der Straße oder einem offnen Platze unterredet. Aber wenn Horaz den Arnolph als den Freier seiner Geliebten nicht kennt und ihm Alles verräth, so ist dieß nur zuläßig, weil Arnolph

bei ihr einen andern Namen führt. Horaz sollte also den Arnolph in seinem eignen weit entlegenen Hause aufsuchen, nicht vor der Thür der Geliebten, wo er ihn immer trifft, ohne Argwohn daraus zu schöpfen. Warum rechnen also die französischen Kunstrichter dergleichen Wahrscheinlichkeiten in der dramatischen Kunst so hoch an, da sie doch werden eingestehen müßen, daß ihre besten Meister sie nicht immer beobachtet haben?

Tartüffe ist ein treffendes Gemälde der frömmelnden Heuchelei, jedermann zur Warnung aufgestellt; es ist eine vortreffliche ernsthafte Satire, aber, einzelne Scenen ausgenommen, ist es eben kein Lustspiel. Von der Auflösung haben die Meisten eingestanden, sie sei schlecht, weil sie durch einen fremden Hebel bewirkt wird. Sie ist es auch deswegen, weil die Gefahr des Orgon, von Haus und Hof gejagt und in's Gefängniß geworfen zu werden, gar nicht eine solche Verlegenheit ist, wie er sie wohl durch sein blindes Zutrauen verdient hätte. Hier kommt die ernsthafte Absicht des Werkes ganz zum Vorschein, und die Lobrede auf den König ist eine Zueignung, wodurch der Dichter sich im Stücke selbst dem Schutze Sr. Majestät bei den zu besorgenden Verfolgungen der falschen Frömmler unterthänigst empfiehlt.

In den gelehrten Frauen hat ebenfalls der Spott über den Scherz die Oberhand, die Handlung ist unbedeutend und im geringsten nicht anziehend, die Auflösung nach Molieres Art fremdartig und willkürlich herbeigeführt. Doch diese technischen Unvollkommenheiten könnte man dem satirischen Gehalt zu lieb entschuldigen. In Absicht auf diesen aber ist die Darstellung vermöge einer einseitigen Richtung parteiisch. Es kann dem komischen Dichter nicht zugemuthet

werden, daß er immer neben einer Narrheit die entgegengesetzte vernünftige Gesinnung aufstelle, vielmehr möchte er dadurch den Zweck der Belehrung allzu methodisch kund geben. Zwei entgegengesetzte Narrheiten laßen sich neben einander gleich lächerlich schildern. Moliere hat hier die Ziererei einer falschen Geschmacksbildung und die Aufgeblasenheit eines leeren Wißens verspottet. Stolz auf eigne Unwißenheit und Geringschätzung aller höheren Bildung verdienen es nicht weniger, und doch streift das, was in diesem Lustspiel als die richtige Denkart geschildert wird, ganz nahe daran hin. Alle vernünftigen Personen des Stücks, der Hausvater und sein Bruder, der Liebhaber und die Tochter, ja sogar die ungrammatische Magd, wißen sich etwas mit dem, was sie nicht sind, nicht haben, nicht wißen, und nicht zu sein, zu haben, zu wißen suchen. Die beschränkten Lehren des Chrysale über die weibliche Bestimmung, die des Klitander über den geringen Nutzen der Gelehrsamkeit, so wie anderswo die Aeußerungen über das Maß von Bildung und Kenntnissen, das für einen Mann von Stande schicklich sei, waren allem Ansehen nach Molieres eigne Meinungen. Es läßt sich darin eine Ader von einer gewissen Kammerdiener-Moral spüren, die auch über manche andre Punkte bei ihm zum Vorschein kommt. Man kann sie leicht aus seiner Erziehung und Lage begreifen, aber sie gab ihm schwerlich Beruf dazu, der Lehrer der menschlichen Gesellschaft zu sein. Daß Triffotin am Ende durch niedrigen Eigennutz beschimpft wird, ist gehäßig, da unter seiner Person ein wirklicher noch lebender Gelehrter gemeint und sogar der Name nur leicht verkleidet war. Schriftstellerische Eitelkeit bewahrt wohl eher vor diesem Fehler: für den Eigennutz ohne Ehrgefühl giebt es ersprießlichere Laufbahnen, als die eines Schriftstellers.

Der Misanthrop, der, wie man weiß, anfangs kalt aufgenommen ward, ist noch weniger lustig, als die beiden vorhergehenden Stücke; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr es ist gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle, welche der dramatischen Bewegung nur scheinbar das Leben fristen, der Zwist mit Oront über das Sonett, und dessen Schlichtung, die Entscheidung des Processes, wovon man immer nur hört, die Entlarvung der Celimene durch die Eitelkeit der beiden Marquis und durch die Eifersucht Arsinoens, diese Vorfälle hängen nicht unter einander zusammen. Dessen ungeachtet ist diese Anlage des Ganzen nicht einmal wahrscheinlich. Es ist auf ergründende Schilderung eines Charakters abgesehen: ein Charakter offenbart sich aber noch weit mehr in seinen Verhältnissen zu Andern, als unmittelbar. Wie kommt Alceste dazu, im Philint einen Freund gewählt zu haben, dessen Gesinnungen den seinigen schnurstracks entgegengesetzt sind? Wie kommt er dazu, in eine Coquette verliebt zu sein, die durchaus nichts Liebenswürdiges hat, und bloß durch ihre böse Zunge unterhält? Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß an dieser Celimene kein gutes Haar ist. Bei einem Charakter wie der des Alceste ist die Liebe kein flüchtiger Sinnenreiz, sondern ein ernstes Gefühl, aus dem Bedürfniß wahrer Vereinigung der Gemüther entsprungen. Sein Unwille gegen schmeichlerische Falschheit und hämische Verläumdung, woran es Celimene niemals fehlen läßt, braust so unhaltsam auf, daß der erste Augenblick des Umgangs Alcesten für immer von ihr hätte entfernen müßen. Endlich ist die Darstellung zweideutig, und das ist noch ihr größter Fehler. Die Gränze, bis wo-

hin Alceſt Recht und wo er Unrecht haben ſoll, dürfte ſchwer zu beſtimmen ſein, und ich fürchte, der Dichter hat hierin ſelbſt nicht klar geſehen. Schildert er doch den Philint mit ſeinen kahlen Entſchuldigungen des Weltlaufes und ſeiner ſchlaffen Nachgiebigkeit überall als den verſtändigen und liebenswürdigen Mann. Alceſt hat verzweifelt Recht gegen die ſaubre Celimene, und nur Unrecht in ſeiner unbegreiflichen Schwäche gegen ſie; er hat Recht in ſeinen Klagen über die Verderbniß der geſelligen Verfaßung; Niemand ſtreitet ihm wenigſtens die Thatſachen ab, die er anführt. Er hat Unrecht, ſeine Geſinnungen ſo heftig und unberufen zu äußern; aber da er einmal die zu friedlichem Auskommen erforderliche Verſtellung nicht über ſich gewinnen kann, ſo hat er vollkommen Recht, die Einſamkeit dem Leben in der Welt vorzuziehen. Rouſſeau hat dieſe Zweideutigkeit des Stückes ſchon gerügt, vermöge deren das Achtungswürdige ſelbſt lächerlich gemacht zu werden ſcheint. Sein Urtheil war nicht ganz unbefangen, denn ſein eigner Charakter und ſein Benehmen gegen die Welt hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem des Alceſt; überdieß verkennt er das Weſen der dramatiſchen Darſtellung, und verwirft ſie nach Beiſpielen einer zufälligen falſchen Richtung.

So ſteht es um die geprieſene Moralphiloſophie des Moliere in ſeinem angeblichen Meiſterſtück. Nach allem Obigen halte ich mich berechtigt, gegen die herrſchende Meinung zu urtheilen, daß es Molieren mit dem derben hausbacknen Komiſchen am beſten gerieth, und daß ihn ſein Talent wie ſeine Neigung ganz für die Poſſen hätte entſcheiden ſollen, dergleichen er auch bis an das Ende ſeines Lebens ſchrieb. Zu ſeinen ernſthaftern Stücken in Verſen ſcheint er immer einen Anlauf genommen zu haben: man ſpürt

etwas Zwanghaftes in der Anlage und Ausführung. Sein Freund Boileau theilte ihm vermuthlich seine Ansicht von einem korrekten Spaß, von einem gravitätischen Lachen mit, und so entschloß sich Moliere nach dem Carnaval seiner Possen zuweilen zu der Fasten-Diät des regelmäßigen Geschmacks, und versuchte mit einander zu vereinbaren was seiner Natur nach unvereinbar ist, Würde und Lustigkeit. Jedoch finde ich schon in seinen prosaischen Stücken Andeutungen von jener didaktischen und satirischen Ader, die der komischen Gattung eigentlich fremd ist, z. B. in seinen beständigen Angriffen auf die Aerzte und Advocaten, in den Erörterungen über den wahren Welton u. s. w., womit er wirklich rügen, widerlegen, belehren, und nicht bloß belustigen will.

Molieres klassisches Ansehen erhält seine Stücke auf der Bühne, (Wenn sie nicht im Besitze wären, so würde schon die Unanständigkeit mancher Scenen verschiedne ausschließen, da das heutige Publikum, wiewohl vermuthlich nicht weniger verderbt, als das damalige, die sittsamen Bemäntelungen leidenschaftlich liebt. Wenn ein Stück von Moliere aufgeführt wird, so ist das Haupttheater von Paris meistens eine wahre Wüstenei, wofern nicht irgend ein besonderer Umstand die Zuschauer herbeizieht. Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, hat man in Paris, zu großem Aergerniß der kritischen Zionswächter, den George Dandin ausgepfiffen; vermuthlich nicht bloß der Unanständigkeit wegen. Was man auch sagen mag, um die Moral des Stückes zu retten, die Vorrechte der höheren Stände werden darin auf eine empörende Art geltend gemacht, und es endigt mit dem schamlosen Triumph des Uebermuthes und der Verderbtheit über schlichte Rechtlichkeit), wiewohl sie im Ton und in den Sitten fühlbar veraltet sind. Diese Gefahr bedroht unvermeidlich

den Luſtſpieldichter von der Seite, wo ſeine Darſtellung nicht auf poetiſchem Grunde ruht, ſondern durch die Proſa der äußern Wirklichkeit beſtimmt wird. Zu den individuellſten Porträten Molieres ſind die Urbilder längſt verſchwunden. Der Luſtſpieldichter, der auf Unſterblichkeit Anſpruch macht, muß in der Charakterzeichnung und Anlage des Plans hauptſächlich auf diejenigen Motive bauen, die immer verſtändlich bleiben, weil ſie nicht bloß in den Sitten eines Zeitalters, ſondern in der menſchlichen Natur liegen.

## Dreiundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Lustspiele außer denen Molieres: Corneille, Scarron, Racine, Boursault. Regnard, Legrand. Lustspiele aus der Zeit der Regentschaft; Destouches und Marivaux; Piron und Gresset. Neuere.

Neben Moliere haben wir nur wenige ältere oder gleichzeitige Lustspiele zu bemerken.

Von Corneille, der sich früher als durch seine Trauerspiele, durch Bearbeitung spanischer Lustspiele einen Namen gemacht hatte, ist nur eins, der Lügner nach Lope de Vega, auf der Bühne geblieben, und auch dieses verräth, wie uns dünkt, kein komisches Talent. Der Dichter, an Stelzen gewöhnt, bewegt sich ungelenk in einer Gattung, deren erste Erfordernisse Anmuth und Leichtigkeit sind.

Scarron, der sich auf nichts verstand als auf Travestieren, hat diesen Handgriff an verschiednen aus dem Spanischen entlehnten Lustspielen ausgeübt, wovon zwei, Jodelle oder der Bediente als Herr und Don Japhet von Armenien, vor nicht langer Zeit noch zuweilen als Carnavalspossen gegeben worden sind, und immer viel Glück gemacht haben. Die Verwickelung im Jodelle, die dem Don Francisco de Roras gehört, ist vortrefflich; die Schreibart und die Zu-

thaten des Scarron haben ſie nicht anders entſtellen können. Alles Unfeine, Ekle, Geſchmackwidrige rührt von dem nicht unberühmten franzöſiſchen Schriftſteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten her, der es der ſpaniſchen Dichtung ganz gegen ihren zarten Geiſt aufgedrängt hat. Dieſen burleſken Ton, der in manchen Sprachen geduldet werden kann, hat ſich die franzöſiſche ſeitdem mit Recht unterſagt, weil ſie, ſobald ſie nicht mit ſehr vornehmer Wahl geſprochen und geſchrieben wird, geradezu in widerwärtige Pöbelhaftigkeit verfällt. Don Japhet ſtellt noch roher die Myſtification eines ungeſchlachten Narren vor. Das Original gehört zu der Gattung, welche die Spanier comedias de figuron nennen: ohne Zweifel hat Scarron es ebenfalls verdorben. Das Schlimmſte iſt, daß ſeine Ueberladungen fratzenhaft ſind, ohne luſtig zu ſein.

Einen ganz andern Weg der Nachahmung als den damals üblichen ſchlug Racine ein, indem er zu ſeinen Proceßführern den Gedanken aus dem Ariſtophanes ſchöpfte. In dieſer Hinſicht iſt das Stück einzig in ſeiner Art geblieben. Die Handlung iſt nur ein leichtes Gaukelwerk, aber die dargeſtellten Narrheiten gehören Einem Kreiße an, und runden ſich nebſt der Nachäffung der Gerichtsbedienten und Advocaten zu einem vollſtändigen Ganzen. Viele Zeilen ſind zugleich witzige Einfälle und Charakterzüge, andre Scherze haben jene ſcheinbar zweckloſe Luſtigkeit, welche nur ächte komiſche Begeiſterung eingeben kann. Racine dürfte ein ſchlimmer Nebenbuhler für Moliere geworden ſein, wenn er hätte fortfahren wollen, das hier bewährte Talent auszuüben.

Von einem jüngern Zeitgenoßen und Gegner Molieres, Bourſault, haben ſich noch einige Luſtſpiele auf der Bühne

erhalten, sämmtlich zu der Nebenart gehörig, welche die Franzosen pièces à tiroir, Schubladenstücke, nennen, und wovon Moliere in seinem Ueberlästigen das erste Beispiel gegeben hatte. Diese Gattung hat, in Absicht auf die Zufälligkeit der Auftritte, die an einem gemeinschaftlichen Anlaße aufgereiht sind, Aehnlichkeit mit den Mimen der Alten; sie sollte es daher auch in der genauen Nachahmung individueller Eigenheiten haben. Besonders sind solche Gegenstände günstig, wobei die mimische Kunst, im engeren Sinn des Wortes, glänzen kann, wenn z. B. derselbe Schauspieler immer in andern Verkleidungen mit verstelltem Ton und Wesen wiederkommt. Auch ist es rathsam, sich auf Einen Akt zu beschränken, weil sonst der Mangel an dramatischem Fortschritt und die Einförmigkeit der Veranlaßung bei allem Wechsel im Einzelnen leicht Ungeduld erregt. Boursaults Stücke, sonst nicht ohne Verdienst, sind zu weitläuftig in fünf Aufzüge ausgesponnen. Es war ein fruchtbarer und eigenthümlicher Gedanke, den Aesop, einen als Knecht gebornen und mißgestalteten Weisen im Besitz der Hofgunst darzustellen. Aber in den beiden Stücken, Aesop in der Stadt und Aesop am Hofe, sind die Fabeln, denen man am Schluße jedes bedeutenden Auftrittes entgegen sieht, in weitschweifiger Moral ertränkt; sie sind ganz aus dem Dialog herausgehoben, statt darein verflochten zu sein, wie es die Fabel des Menenius Agrippa bei'm Shakspeare ist, und die modernen Sitten passen nicht zu dieser kindlichen Belehrungsweise. In dem galanten Merkur bringen allerlei wunderliche Originale bei dem Schreiber eines Wochenblattes jeder sein Anliegen vor. Diese Einfaßung und manche der unterhaltendsten Ausfüllungen sind, wo ich nicht irre, von einem beliebten deutschen Schauspielschreiber ohne Angabe der Quelle benutzt worden.

Erſt geraume Zeit nach Molieres Tode trat Regnard auf, dem gewöhnlich der nächſte Rang nach jenem eingeräumt wird. Er war eine Art von Abenteurer, der, nachdem er ſich viel in der Welt umgetrieben, zu dem Gewerbe eines dramatiſchen Schriftſtellers griff, und ſich zwiſchen dem unter Gherardi noch fortblühenden italiäniſchen Theater, wofür er die franzöſiſchen Scenen entwarf, und der Ausarbeitung regelmäßiger Luſtſpiele in Verſen theilte. Sein erſtes, der Spieler, wird mit Recht am meiſten gelobt. Der Verfaßer kannte dieſe Leidenſchaft und Lebensweiſe aus eigner Erfahrung: es iſt ein Gemälde nach der Natur, mit kräftigen Zügen, jedoch ohne Uebertreibung ausgeführt: und auch die Verwickelung und Umgebungen, bis auf ein paar Caricaturen, deren man hätte entübrigt ſein mögen, ſind zweckmäßig erſonnen. Der Zerſtreute hat nicht nur die Mängel der methodiſchen Charakterſtücke an ſich, die ich anderswo rügte. Es iſt kein eigentlicher Charakter; die Irrungen, welche die fehlerhafte Gewöhnung, mit ſeinen Gedanken abweſend zu ſein, verurſacht, ſehen ſich alle ähnlich, es iſt keine Steigerung darin: ſie möchten daher in einem Nachſpiele zur Unterhaltung ausreichen, verdienten aber nicht das weitläuftige Gerüſt eines Luſtſpiels in fünf Aufzügen. Regnard hat faſt nur eine Reihe von Anekdoten dramatiſiert, die Labruyere unter dem Namen eines Charakters zuſammengereiht hatte. Die Ausführung des Univerſal-Erben beweiſt mehr komiſches Talent, welches aber, wegen eines aus Mangel an ſittlichem Gefühl entſprungenen Fehlgriffs in der Anlage des Ganzen nur verſchwendet iſt. Laharpe erklärt dieſes Stück für das Meiſterwerk komiſcher Luſtigkeit. Nun in der That, das iſt eine Luſtigkeit, welche einen Stein erbarmen müßte; ſo aufheiternd, wie das Grinſen eines Todten-

kopfes. Welch ein Gegenstand, um darüber zu spaßen: ein gebrechlicher dem Tode naher Greis, den junge Taugenichtse um seine Erbschaft plagen, dem man ein falsches Testament unterschiebt, während er bewußtlos, wie man glaubt, im Sterben liegt. Wenn es wahr ist, daß diese Auftritte auf dem französischen Theater immer unglaublich viel zu lachen gegeben, so würde es bei den Zuschauern denselben gefühllosen Leichtsinn verrathen, der uns an dem Verfaßer empört. Wir haben schon anderswo gezeigt, wie bei scheinbarer Gleichgültigkeit sittliche Schonung dem Komiker wesentlich ist, weil die bezweckten Eindrücke unausbleiblich zerstört werden, so wie sich Unwillen oder Mitleiden einmischt.

Ein Zeitgenoße Regnards war der Schauspieler Legrand, einer der ersten Lustspieldichter, die im versificierten Nachspiele geglänzt, worin die Franzosen seitdem so viel artige Kleinigkeiten aufzuweisen haben. Er ist aber zu weit geringerm Nachruhme gelangt als Regnard, man sehe nur, wie geringschätzig Laharpe ihn abfertigt. Dennoch würden wir ihn als Künstler sehr hoch stellen, wenn er auch nichts weiter gedichtet hätte, wie den König im Schlaraffenlande, le roi de Cocagne, eine bunte Wunderposse, sprühend von dem so selten in Frankreich einheimischen phantastischen Witz, beseelt von jenem heitern Scherz, der, wiewohl bis zum Taumel der Fröhlichkeit ausgelaßen, harmlos um Alles und über Alles hingaukelt. Wir möchten es eine zierliche und sinnvolle Tollheit nennen; ein anschauliches Beispiel, wie die Gattung des Aristophanes, oder vielleicht genauer zu reden, die des Eupolis *), der ja auch das Mährchen vom Schlaraffenlande dramatisiert hatte, mit Vermeidung ihrer Anstößig-

*) S. Ersten Theil. S. 207 u. 208.

keiten und ohne perſönlichen Spott, auf unſrer Bühne erſcheinen dürfte. Und doch kannte Legrand die alte Komödie gewiß nicht, und ſein eignes Genie (wir ſtehen nicht an, dieſen Ausdruck zu gebrauchen) hatte ihn auf die Erfindung gebracht. Die Ausführung iſt ſo ſorgfältig wie in einem regelmäßigen Luſtſpiel; von dieſer Gattung wird es aber in der franzöſiſchen Meinung ſchon durch die dargeſtellte wunderbare Welt, einige Decorationen und hier und da angebrachte Muſik ausgeſchloßen. Ueberhaupt zeigen ſich die franzöſiſchen Kunſtrichter gleichgültig oder parteiiſch gegen jede Regung ächter Phantaſie. Sollen ſie Ehrerbietung vor einem Werke hegen, ſo muß es eine gewiſſe Mühſeligkeit der Beſtrebungen an ſich tragen. Unter einem leichtſinnigen Volke haben ſie ſich den Ehrenpoſten der Pedanterei zugeeignet: ſie verwechſeln den ſcherzenden Leichtſinn, der gar wohl mit künſtleriſcher Tiefe vereinbar iſt, mit dem unter ihren Landsleuten als Naturgabe oder Naturfehler ſo häufigen Leichtſinn aus Oberflächlichkeit.

Das achtzehnte Jahrhundert hat in Frankreich viele Luſtſpieldichter vom zweiten und dritten Range hervorgebracht, aber keinen überlegenen Geiſt, durch den die Kunſt wirklich einen Schritt vorwärts gethan hätte, weswegen ſich denn der Glaubensartikel von Molieres Unübertrefflichkeit noch mehr feſtgeſetzt hat. Da wir hier nicht Raum haben, alles Einzelne beurtheilend durchzugehen, ſo wollen wir dem etwa noch zu erwähnenden einige Bemerkungen über den allgemeinen Geiſt des franzöſiſchen Luſtſpiels voranſchicken.

Der Mangel an leichter Beweglichkeit und die allzu weitläuftigen Erörterungen im ſtillſtehenden Geſpräch haben ſich mehr oder weniger ſeit Moliere fortgeerbt, ſo wie auf dieſen im Zuſchnitt ſeiner ſogenannten regelmäßigen Stücke

die in der tragischen Darstellung geltenden Conventionen unverkennbar Einfluß gehabt haben. Das französische Lustspiel in Versen hat seine Tiraden, gerade wie das Trauerspiel. Dazu kam noch ein andrer Umstand, um einen gewissen Zwang des Ceremoniells darin einzuführen. Das Lustspiel andrer Völker ist meistens aus sehr begreiflichen Gründen in den bürgerlichen Kreiß herabgestiegen, das französische hingegen spielt gewöhnlich in den oberen Klassen der Gesellschaft. Man spürt auch hier den Einfluß des Hofes als des Mittelpunktes der gesammten National-Eitelkeit. Diejenigen Zuschauer, welche in der Wirklichkeit keinen Zutritt zur großen Welt hatten, waren doch geschmeichelt, auf der Bühne mit Marquis und Chevaliers umzugehen, und während der Dichter die modigen Thorheiten verspottete, suchten sie etwas von jenem beneideten privilegierten Welttone zu erhaschen. Die Gesellschaft schleift die Ecken der Charaktere ab; die Jagd auf das Lächerliche ist ihre einzige Unterhaltung, und sie übt daher in der Geschicklichkeit, gegen die Beobachtungen Anderer auf seiner Hut zu sein. Hier fällt jenes natürliche, treuherzige und dadurch jovialische Komische der bürgerlichen Stände weg, und es wird ein andres erst durch die Gesellschaft eingeimpftes an die Stelle gesetzt, was die fade Leerheit einer so zwecklosen Lebensweise an sich trägt. Nicht mehr das Leben, sondern die Gesellschaft, diese immer fortgesetzte Unterhandlung zwischen streitenden Eitelkeiten, die doch nie zu einem wahren Friedensschluße kommen können, ist der Gegenstand dieser Lustspiele, zu denen das gestickte Kleid, der Hut unter dem Arm und der Degen an der Seite wesentlich gehört: und alle Charakteristik beschränkt sich auf die Geckenhaftigkeit der Männer und die Coquetterie der Frauen. Der gehaltleeren Einförmigkeit dieser Schilderungen muß leider

die Verderbtheit der ſittlichen Grundſätze häufig zur Würze dienen, welche unverhohlen zur Schau zu tragen, beſonders ſeit dem Tode Ludwigs des Vierzehnten bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, unter der Regentſchaft und der Regierung Ludwigs des Fünfzehnten, mit zum Modeton gehörte. In dieſem Zeitraume iſt der Charakter des Frauengünſtlings, des homme à bonnes fortunes, der im Tone des Ueberdruſſes mit der Menge allzuleichter Eroberungen prahlt, nicht von dem Luſtſpieldichter erfunden, ſondern mit porträtmäßiger Wahrheit aufgefaßt, wie ſo viele Memoiren des vorigen Jahrhunderts, bis auf die eines Beſenval herunter, beweiſen. Wir ſtoßen uns an die unverſchleierte Sinnlichkeit in den Liebeshändeln des griechiſchen Luſtſpiels; aber die Griechen dürften die mit verheirateten Frauen bloß aus leichtſinniger Eitelkeit angezettelten Liebeshändel im franzöſiſchen Luſtſpiele noch viel anſtößiger gefunden haben. Ausſchweifende Sinnlichkeit hat am Ende ihre von der Natur ſelbſt geſetzten Gränzen; wenn aber Eitelkeit ſich die Rolle einer ſchon entnervten und erloſchenen Sinnlichkeit anmaßt, ſo erzeugt ſie eine bodenloſe Verderbniß. Sei es, daß die Dichter, wenn ihre Stutzer die Ehe zum beſtändigen Gegenſtande des Spottes machen, und ihre ſittliche Freigeiſterei beſonders in Bezug auf die Verhältniſſe mit Frauen auskramen, die Abſicht hatten, dieß als eine damals herrſchende Verkehrtheit zu rügen, ſo bleibt die Aufſtellung immer gefährlich. Die große Welt, welche der Zahl der Perſonen nach die kleine iſt und ſich doch für die einzige von Bedeutung hält, dürfte man wohl nicht hoffen dadurch zu beſſern; und für die übrigen Stände hat das Beiſpiel jener, wegen des äußern Glanzes, der ſie umgiebt, nur allzu viel Verführeriſches. Was aber die Tauglichkeit zum Luſtſpiele betrifft,

so ist diese schlaffe Verderbtheit ganz und gar nicht ergötzlich, und bei vielen Stücken, worin die vornehmen Gecken den Ton angeben, z. B. im Chevalier nach der Mode von Dancourt, spürt man nicht bloß Langeweile, sondern eine abstoßende Widerwärtigkeit in dem zugleich unpoetischen und unnatürlichen wiewohl wahren Gemälde vollendeter sittlicher Auflösung.

Von der Zahl der Schriftsteller, welche dieser Vorwurf hauptsächlich trifft, sind Destouches und Marivaux auszunehmen, fruchtbare oder wenigstens fleißige Lustspieldichter, jener in Versen, dieser in Prosa. Sie machten unter ihren Zeitgenoßen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein bedeutendes Glück, aber nur eine geringe Anzahl ihrer Arbeiten hat Beide auf der Bühne überlebt. Destouches war ein gemäßigter, nüchterner, wohlmeinender Autor, der mit großer Anstrengung regelmäßige Lustspiele zusammenschrieb, an denen er sich von der Länge der fünf Aufzüge nichts erließ, und worin außer der pflichtmäßigen Munterkeit Lisettens und ihres geliebten Frontin oder Pasquin eben nichts lustig ist. Kein überflüßiger Muthwille setzte ihn dabei in Gefahr, aus dem vornehmen Ton des vermeinten höheren Komischen in die Vertraulichkeiten der so verachteten Possen zu verfallen. Mit einem mittelmäßigen Talent, ohne Laune und fast ohne Heiterkeit, weder sinnreich im Erfinden, noch von tiefer Einsicht in die menschlichen Gemüther und Verhältnisse, hat er doch durch einige seiner Hervorbringungen, den Ruhmredigen, den verheirateten Philosophen und allenfalls den Unentschlüßigen rühmlich gezeigt, was treuer bescheidner Fleiß vermag. Andre Stücke, z. B. der Undankbare, der Sonderling, sind durchgeführte Mißgriffe, woran man sieht, wie ein Dichter, der dem Tartüffe

und dem Misanthropen als den höchsten Mustern nacheifert, was Destouches offenbar in seiner ganzen Laufbahn wollte, nur noch einen Schritt zu thun hat, um das Wesen der komischen Kunst ganz zu verkennen. Jene beiden Werke Molieres sind für seine Nachfolger nicht Leitsterne, sondern wahre Hemmungspunkte geworden. Sobald ein Lustspieldichter in der Vorrede dem Misanthropen als seinem Vorbilde huldigt, weiß ich auch schon, worauf sein Streben hinausläuft. Er wird für den trüben bedingten Ernst des prosaischen Lebens und für prosaische Nutzanwendungen, denen man den Achtung gebietenden Namen Moral aufprägt, die Begeisterung des Scherzes und alle wirklich poetische Unterhaltung aufopfern.

Daß Marivaux manieriert ist, wird in Frankreich so allgemein anerkannt, daß man für seine Manier sogar eine eigne Benennung, das Marivaudage, erfunden hat. Indessen ist diese Manier wenigstens sein eigen, und auf den ersten Blick nicht ungefällig. Feinheit des Geistes ist dem Marivaux nicht abzusprechen, nur ist sie mit einer gewissen Kleinlichkeit gepaart. Wir haben es als die feinste Art des Komischen der Beobachtung gerühmt, wenn eine Eigenschaft sich gerade dann am meisten kund giebt, wann ihr Besitzer sie am wenigsten an sich argwöhnt, oder sie am geflissensten verbergen will. Dieß hat Marivaux auf die Leidenschaften angewandt, und allerdings gehört die Naivetät unwillkürlich sich verrathender Regungen in die komische Sphäre. Wenn nur diese Naivetät bei ihm nicht eine künstlich zubereitete, um die Gunst buhlende, fast möchte man sagen eine selbstgefällige wäre! Es ist wie das Versteckenspielen der Kinder, die in ihrem Winkel keine Ruhe halten können, sondern immer mit dem Kopfe hervorgucken, ob man sie nicht bald

entdecken wird; ja zuweilen, was noch schlimmer, wie das Schielen durch einen Fächer, den man sich aus gezierter Sittsamkeit vorhält. Das Ziel sieht man bei'm Marivaux immer vom Anfange an voraus, die ganze Aufmerksamkeit wird also auf den Weg gelenkt, worauf er uns bis dahin führen wird. Dieß wäre eine künstlerische Richtung der Darstellung, wenn diese nicht in das Unbedeutende und Oberflächliche ausartetete. Kleine Neigungen werden durch kleine Triebfedern verstärkt, auf kleine Proben gestellt, mit kleinen Schritten einer Entscheidung näher gebracht. Meistens dreht sich Alles um eine Liebeserklärung, welche hervorzulocken allerlei verstohlne Lockungen versucht, oder anzubringen allerlei leise Andeutungen gewagt werden. Marivaux hat weder Charaktere geschildert, noch Intriguen ersonnen. Der ganze Knoten ist meistens ein nicht ausgesprochnes Wort, das immer auf den Lippen schwebt, und oft ziemlich willkürlich zurückgehalten wird. Er ist so einförmig in seinen Motiven, daß, wenn man eins seiner Stücke recht aufmerksam gelesen hat, man sie alle kennt. Demungeachtet würden wir ihn über die steifen Nachahmer stellen: es ist sogar aus ihm zu lernen, weil er eine, wiewohl sehr eingeschränkte, doch eigenthümliche Anschauung vom Wesen des Komischen hatte.

Als Meisterstücke in der Gattung des regelmäßigen versificirten Lustspiels werden noch zwei einzelne Werke von ein paar Schriftstellern genannt, die hier vielleicht mehr Anstrengung aufgewendet, aber in andern Fächern ihr natürliches Talent freier entfaltet haben: die Metromanie von Piron und der Boshafte von Gresset. Die Metromanie ist nicht ohne launige Eingebung gedichtet. In dem jungen von der Versemuth besessenen Manne wollte Piron gewisser-

maßen ſich ſelbſt ſchildern: allein, wie man immer ſäuberlich zu Werke zu gehen pflegt, wenn man ſich ſelbſt zum Beſten hat, ſtattet er ſeinen Helden neben der liebenswürdigen Thorheit mit Geiſt, Edelmuth und gutem Herzen aus. Dieſe glimpfliche Schonung iſt der komiſchen Keckheit nicht ſonderlich günſtig. Der Boshafte iſt eins von den trübſeligen Luſtſpielen, die einem Timon zur Beſtätigung ſeines Abſcheues vor der menſchlichen Geſellſchaft willkommen ſein mögen, auf geſellige und heitre Geiſter aber nicht anders als peinlich wirken können. Was ſoll uns die Schilderung eines ſchwarzen Gemüthes, das, von allen menſchlichen Gefühlen ausgehöhlt, ſeine Eitelkeit an kaltem Hohne über Alles weidet, und einzig aus zweckloſer Schadenfreude geſchäftig iſt; was ſoll uns, ſage ich, eine ſolche ſittliche Mißgeſchaffenheit, die kaum als Hebel tragiſcher Ereigniſſe zu dulden wäre, hier, wo ſie nur häuslichen Unfrieden und kleine Verwirrungen hervorbringt?

Dennoch ſollen nach dem Ausſpruche franzöſiſcher Kunſtrichter dieſe drei Luſtſpiele, der Ruhmredige, die Metromanie und der Boshafte, das Einzige ſein, was das achtzehnte Jahrhundert Molieren entgegenzuſetzen hat. Wir würden den alten Hageſtolz von dem jüngſt verſtorbnen Collin d'Harville weit höher ſtellen, aber dieſes ächte Sittengemälde, für das in Molieres Werken ſich eben kein Maßſtab findet, lieber mit denen des Terenz vergleichen. Feine und treffende Charakteriſtik iſt darin auf das glücklichſte mit einer die Theilnahme ſpannenden Verwickelung vereinigt, und Alles durch eine gewiſſe Milde der Geſinnung verſchmolzen.

# Vierundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Die heroische Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots versuchte Umschaffung des Theaters. Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauspielkunst.

Nach einigen Bemerkungen über die Nebengattungen der Oper, der Operette und des Vaudeville, wollen wir mit einem Ueberblick des heutigen Zustandes der französischen Bühne auch in Bezug auf die Schauspielkunst, schließen.

In der ernsthaften, heroischen, wir möchten lieber sagen idealischen Oper haben wir nur einen wenig mehr gelesenen Dichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, Quinault, diesen aber mit großem Lobe anzuführen. Boileau hat ihn frühzeitig als Trauerspieldichter verunglimpft; später machte er in einer andern Gattung, im musikalischen Drama, viel Glück. Mazarin hatte den Geschmack an der italiänischen Oper in Frankreich eingeführt; Ludwig wollte auch durch die äußere Pracht der Schauspiele, durch Decoration, Maschinerie, Musik und Tanz mit den Ausländern wetteifern oder sie überglänzen, es sollten Hoffeste dadurch gefeiert werden, und dieß veranlaßte Molieren seine fröhlichen, dann Quinault

ſeine ernſthaften Singſpiele für die Muſik des Lulli zu erfinden. Ich bin nicht genugſam in der älteren Litteratur der italiäniſchen Oper bewandert, um es mit Gewißheit entſcheiden zu können, aber mir kommt vor, als hätte Quinault auch hier mehr nach ſpaniſchen, als italiäniſchen Vorbildern gearbeitet, und inſonderheit von den Feſtſpielen des Calderon im Allgemeinen die Form ſeiner Opern und ihrer oft allegoriſchen Vorſpiele hergenommen. Freilich iſt die poetiſche Ausſchmückung unendlich magerer, weil Alles zum Behuf der Muſik in's Kurze gezogen werden mußte, und die Natur der franzöſiſchen Sprache und Verſification jenen üppigen Prunk, jene verſchwenderiſche Fülle nicht duldete. Allein die Opern des Quinault ſind doch in ihrer leichten Bewegung wirklich phantaſtiſch, und die ernſthafte Oper kann meines Bedünkens den Reiz des Wunderbaren nicht entbehren, ohne auf die Länge einſchläfernd zu werden. In ſo fern finde ich den Quinault für die Beſtimmung ſeiner Gattung auf einem weit richtigeren Wege, als der war, den lange nach ihm Metaſtaſio einſchlug. Der letztere hat vortrefflich für die Bedürfniſſe melodiſcher, bloß Empfindungen ausdrückender Muſik geſorgt; aber wo giebt er die mindeſte Veranlaßung zur imaginativen? Daß Quinault dem Geſchmacke ſeines Volkes die Einmiſchung des Scherzhaften aufoferte, deswegen wird er gelobt, ich weiß nicht ob mit ſo großem Recht; dagegen tadelt man an ihm das Spielende im Ausdruck der Empfindungen. Iſt es billig, von einer leichten Gaukelei die Strenge des tragiſchen Kothurns zu fordern? Warum ſollte die Poeſie nicht auch ihre Arabeſken haben? Ich glaube ſo ſehr als irgend wer ein Feind des Manierierten zu ſein; allein man verſtändige ſich über den Grad von Natur und Wahrheit, der von jeder Gattung zu

erwarten steht und einzig darin möglich ist. Die Verse des Quinault haben keine andere Naivetät und Einfalt, als die des Madrigals; wenn sie dann und wann in's Süßliche fallen, so drücken sie andre Male eine schmachtende Zärtlichkeit mit Anmuth und sanftem Wohlklange aus. Die Oper sollte den Zaubergärten Armidens gleichen, von denen Quinault sagt:

Dans ces lieux enchantés la volupté préside;

man sollte aus den wollüstigen Träumen des Gefühls nur zu den Bezauberungen der Phantasie aufgeweckt werden. Wenn man sich einmal statt wirklicher Menschen Wesen denkt, die keine andre Sprache als Gesang haben, so liegt es ganz nahe, sie sich auch als Geschöpfe vorzustellen, die kein andres Geschäft ihres Daseins kennen, als Liebe, dieses auf der Gränze der geistigen und sinnlichen Welt schwebende Gefühl; und die erste Erfindung wird durch die zweite wieder natürlich.

Quinault ist ohne Nachfolger geblieben, und wie tief stehen die heutigen französischen Opern, sowohl in der Erfindung als Ausführung, unter den seinigen! Man hat auf das Heroische und Tragische gedrungen, in einer Gattung, wo die rechte Wirkung davon doch nicht zu erreichen steht. Statt mythologische Stoffe oder aus den Ritter- und Schäfer-Romanen entlehnte mit phantastischer Freiheit zu behandeln, hat man sich an historische nach dem Zuschnitt des Trauerspiels gebunden; und durch diesen schwerfälligen Ernst und die Pedanterei der Regeln hat man es dahin gebracht, daß die Langeweile in der Oper mit bleiernem Scepter regiert. Die Mißstände von Seiten der Musik: die geringe Tauglichkeit der französischen Sprache zur Composition in einem höheren Stil, als in dem leichter Nationalmelodien, die accentlose Willkür der Recitative, die schreiende Bra-

vour der Sänger, überlaßen wir den Kennern dieſer Kunſt zu rügen.

Bei beſcheidneren Anſprüchen befriedigt die komiſche Oper oder Operette die für ſie gültigen Kunſtforderungen weit beßer. Schon in Abſicht auf die Compoſition, weil dieſe hier mehr einen bloß nationalen Ton anſtimmen darf und ſoll. Der Uebergang vom Geſang zur Rede ohne alle muſikaliſche Begleitung oder Erhöhung, den Rouſſeau als eine unſtatthafte Vermiſchung zweier Darſtellungsweiſen tadelt, mag dem Ohr mißfallen, auf den Bau der Stücke hat er unſtreitig vortheilhaft gewirkt. In den gewöhnlich kaum halb verſtandnen, ſelten mit Aufmerkſamkeit angehörten Recitativen läßt ſich eine nur mäßig verwickelte Anlage nicht mit gehöriger Klarheit entwickeln. Deswegen wird in der italiäniſchen Opera buffa die Handlung gänzlich vernachläßigt, und ſie bietet nebſt der groteſken Ueberladung nur einförmige Situationen dar, die gar nicht aus der Stelle rücken wollen. Die komiſche Oper der Franzoſen hingegen, wiewohl der Raum, welchen die Muſik einnimmt, keine gründliche dramatiſche Entfaltung verſtattet, iſt für die Wirkung auf der Bühne berechnet, und ſpricht die Einbildungskraft gefällig an. Der Regelnzwang hat hier die Dichter nicht abgehalten, ihren theatraliſchen Einſichten zu folgen. Daher fehlt es dieſen flüchtigen Hervorbringungen nicht an der Beweglichkeit, dem Leben, dem Reiz, die ich in den kunſtgerechteren dramatiſchen Werken der Franzoſen häufig vermiße. Die ausgezeichnete Gunſt, womit die Operetten eines Favart, Sedaine und einiger ſpäteren, zum Theil noch lebenden Dichter auch bei uns immer wieder geſehen werden, nachdem das gebietende Anſehen fremder Litteratur längſt aufgehört und der deutſche Geſchmack ſich entſchieden gegen das franzöſiſche Trauerſpiel erklärt hat, dieſe

Gunst läßt sich keineswegs bloß auf die Rechnung der Musik schreiben; es ist in der That poetisches Verdienst darin. Um nur Ein Beispiel aus vielen anzuführen, so stehe ich nicht an, die ganze Reihe von Auftritten in Raoul Sire de Crequy, wo die Kinder des betrunkenen Schließers den Gefangenen befreien, für ein Meisterstück theatralischer Malerei zu erklären. Wie sehr wäre dem Trauerspiel der Franzosen, ja auch ihrem Lustspiel in Hofkleidung nur ein Weniges von dieser Haltung in den Umgebungen, dieser lebendigen Gegenwart, dieser Ergreifung des Augenblicks zu wünschen! In einigen Operetten, z. B. einem Richard Löwenherz, einer Nina, laßen sich unverkennbare romantische Anklänge spüren.

Das Vaudeville ist nur eine Abart der komischen Oper. Der wesentliche Unterschied ist, daß es den Aufwand von Composition, wodurch diese ein musikalisches Ganzes bilden soll, zu entbehren weiß, indem die Lieder für schon bekannte und volksmäßige Melodien eingerichtet sind. Eine musikalische Vervollkommnung ist dieß nun freilich nicht. Das unaufhörliche Ueberhüpfen vom Gesang zur Rede, oft nach wenigen Geigenstrichen und wenigen Worten, die Häufung meist gemeiner, oft aber auch in einem ganz verschiednen Stil gesetzter Liederweisen, bringt ein an italiänische Musik gewöhntes Ohr zur Verzweifelung. Kann man sich hierüber hinwegsetzen, so ist für die Unterhaltung der Lachlustigen nicht selten reichlich gesorgt; selbst in der Wahl einer Melodie und in der Anspielung auf den bekannten Text kann ein witziger Einfall liegen. In früherer Zeit haben zuweilen Schriftsteller, die bedeutendere Ansprüche zu machen hatten, ein Lesage, ein Piron, im Fache des Vaudeville, und zwar für Marionetten gearbeitet. Die aufgeweckten Köpfe, die sich jetzt dieser Gattung widmen, sind außer Paris wenig bekannt, und darum

auch wohl ziemlich unbekümmert. Nicht selten thun sich Mehrere zusammen, um mit rascher Fruchtbarkeit ihre gemeinschaftlichen Einfälle an's Licht zu fördern. Die Parodie neuer Theaterstücke, die Anekdote des Tages, wovon eben alle Müßiggänger der Hauptstadt plaudern, müßen ihnen einen Stoff herleihen, den man nicht versäumen darf gleich frisch zu verzehren. Diese Vaudevilles sind wie die Mücken, die an einem Sommerabende summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint. Ein Stück wie die Verzweiflung des Jocrisse, das nach Jahren noch wieder gegeben werden kann, gilt unter diesen Ephemeren schon, und mit Recht, für ein klassisches Werk, das den Kranz der Unsterblichkeit errungen hat. Zwar muß man es von Brunett vorgestellt sehen, dessen Gesicht fast eine Maske, und der in der Rolle des Einfaltspinsels so unerschöpflich ist als Polichinell in der seinigen.

Aus der Betrachtung der scherzhaften, oder aus dem Drolligen und Rührenden gemischten Nebengattungen, wo sich Verfaßer und Zuschauer unbefangen ihren angebornen Neigungen überlaßen, scheint mir zu erhellen, daß, wie bei den Italiänern groteske Mimik, Buffonerie, bei den Engländern Humor, so bei den Franzosen gutmüthige Fröhlichkeit die Grundlage des komischen Witzes ausmacht. Besonders in den unteren Ständen kommt diese Eigenschaft überall zum Vorschein, wo angekünstelte Verderbtheit sie nicht verdrängt.

Was den heutigen Zustand der dramatischen Kunst in Frankreich bezeichnet, kommt fast Alles auf die Bemühungen zurück, ausländische theatralische Freiheiten oder gemischte Gattungen einzuführen. Denn die Hoffnung in den beiden

anerkannten regelrechten Gattungen etwas wahrhaft Neues, das Vorhandene übertroffen, die alten Rahmen reicher ausgefüllt zu ſehen, verſchwindet immer mehr. Selten erlangt ein neues Werk einen entſchiednen Beifall, und im beſten Fall dauert dieß nur ſo lange, bis man gewahr wird, daß doch eigentlich das Wohlbekannte, Schon-da-geweſene mit etwas veränderter Zubereitung aufgetiſcht worden.

Was jene Bemühungen betrifft, ſo haben wir Verſchiednes übergangen, um es hier nachzuholen. Die bisherigen Angriffe auf die Gültigkeit der franzöſiſchen Kunſtformen, zuerſt von de la Motte, dann von Diderot und bis auf Mercier herunter, ſind wie Stimmen in der Wüſte verhallt, und mußten es, weil die Grundſätze, worauf dieſe Schriftſteller bauen, in der That alle poetiſche Form, nicht bloß die conventionelle über den Haufen werfen würden, und weil ſie, wie man zu ſagen pflegt, das Kind zugleich mit dem Bade ausſchütteten. Sie mußten es auch deswegen, weil keiner von ihnen ſeine Lehre gehörig durch ſein Beiſpiel zu unterſtützen wußte. Auch wo ſie Recht hatten, brachten ſie gleichwohl durch eine falſche Anwendung das Unrecht auf ihre Seite.

Der merkwürdigſte unter ihnen iſt Diderot, den Leſſing den beſten Kunſtrichter der Franzoſen nennt. Ich möchte dagegen behaupten, er ſei überhaupt kein Kunſtrichter geweſen. Daß er über das Weſen der Poeſie und ſchönen Kunſt nicht im Klaren war, indem er ihren Zweck für bloß moraliſch hielt, bringe ich dabei nicht in Anſchlag: ohne Theoriſt zu ſein, kann man ſich zum Kenner gebildet haben. Aber man kann nicht Kenner ſein ohne gründliche Bekanntſchaft mit den Bedingungen, Mitteln und Stilen einer Kunſt; und hier macht Diderot ſeine Studien und Einſichten ſehr

verdächtig. Dieser geistreiche Sophist thut seine Streifzüge in das Gebiet der Kritik mit so ungestümer Uebereilung, daß die Hälfte seiner Streiche in die Luft geht. Das Wahre und das Irrige, das Bekannte und das Neue, das Wesentliche und das Unbedeutende ist so durch einander gemischt, daß der höchste Lobspruch, den man ihm ertheilen kann, der ist, es verlohne dennoch der Mühe, alles dieß zu entwirren. Was er geleistet wißen wollte, war entweder schon geleistet, wenn auch nicht gerade in Frankreich, oder es verdiente nicht geleistet zu werden, oder es war überhaupt unthunlich. Er that sehr wohl, sich gegen die Förmlichkeit und das Festtagswesen der dramatischen Schicklichkeiten, des allzu symmetrischen Versbaues, der Declamation und des Spiels aufzulehnen; aber er verwarf zugleich alle theatralische Erhöhung, und wollte den Personen keine vervollkommte Mittheilungsweise ihres Innern gönnen. Nirgends spricht er den Grund aus, weswegen er im bürgerlichen Trauerspiel die Versification nicht für zuläßig oder die Prosa für vorzüglicher hielt, was nachher Andre, und leider auch Lessing, auf alle dramatische Gattungen ausgedehnt haben; dieser Grund liegt jedoch offenbar in den mißverstandnen Grundsätzen der Täuschung und der Natürlichkeit*). Und wenn er dem rührenden Drama und dem bürgerlichen Trauerspiele, Gattungen, die übrigens recht schätzbar sind, und auch wahrhaft poetisch behandelt werden können, wiewohl es selten geschehen ist, einen ungebührlichen Vorrang einräumte; war es nicht von wegen der

*) Entwickelt und widerlegt habe ich sie in einem Aufsatz über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur, im fünften Heft der Zeitschrift Prometheus, herausgegeben von Leo von Seckendorf. [Kritische Schriften v. A. W. v. Schlegel. Berlin. 1828. Bd. II. Nr. XXI.]

Nutzanwendung? Nicht Charaktere und Situationen, ſondern Stände und Familien-Verhältniſſe ſollten nach ihm die Hauptſache ſein, um Zuſchauern in ähnlichen Ständen und Verhältniſſen das Beiſpiel an's Herz zu legen. Dann wäre es aber um allen freien Kunſtgenuß geſchehen. Diderot empfahl dieſe Richtung der Darſtellung in derſelben Abſicht, die den Athenern an einem hiſtoriſchen Trauerſpiel aus der Zeitgeſchichte mißfiel, und wofür ſie den Phrynichus in Strafe nahmen [illegible]. Der Anblick eines nächtlichen Brandes kann durch die wunderbaren Beleuchtungen, welche das Spiel der Flammen in die Finſterniß hinein wirft, entzücken; - aber wenn das Haus des Nachbars brennt — iam proximus ardet Ucalegon - ſo wird man ſchwerlich zu dieſer maleriſchen Betrachtung aufgelegt ſein.

[illegible]

Leſſing ein ſtrenges Gericht ausgeübt, ohne noch das ungeſchickte Plagiat aus dem Goldoni zu rügen. Den ‚Hausvater‘ nennt er dagegen ein vortreffliches Stück, aber er hat vergeßen ſein Urtheil zu rechtfertigen. Laharpe hat deſſen fehlerhaften Bau und Unzuſammenhang triftig genug gezeigt. Die Ausführung in beiden Stücken iſt höchſt manieriert: die nichts weniger als natürlichen Perſonen machen ſich durch ihr froſtiges Geſchwätz von Tugend, das nur Heuchlern geziemen dürfte, und durch die allgemeine Weinerlichkeit unleidlich. Wir Deutſchen können mit Recht ſagen Hinc illae lacrimae! Daher die nothloſen Thränen, womit unſre Bühne ſeitdem überſchwemmt worden. Auch durch die von ihm aufgebrachte Sitte, das Geberdenſpiel weitläuftig vorzuſchreiben, hat Diderot der dramatiſchen Beredſamkeit großen Abbruch gethan. Der Dichter ſtellt damit gleichſam eine Anweiſung auf den Schauſpieler aus, ſtatt aus ſeiner eignen Taſche zu zahlen. (Ich erinnere mich, in einem deutſchen Drama, das nicht ſchlechter iſt, als viele andre, folgende Weiſung geleſen zu haben „Er blitzt ihn mit den Augen an, und geht ab.“) Alle guten Dramatiker haben ſich gewiß immer das Geberdenſpiel hinzugedacht; allein wenn der Schauſpieler des Unterrichts darüber bedarf, ſo wird er ſchwerlich das Talent beſitzen, ihn geſchickt zu befolgen. Die Reden ſollen billig ſo eingerichtet ſein, daß ein einſichtsvoller Schauſpieler das rechte Spiel gar nicht verfehlen kann.

Geſtehen wir es nur: längſt vor Diderot gab es ernſtloſe Sittengemälde, rührende Dramen und bürgerliche Trauerſpiele, und zwar weit beßere, als er aufzuſtellen vermochte. Voltaire, dem es mit dem eigentlichen Luſtſpiel nicht recht gelingen wollte, hatte in ſeinem Verlornen Sohn und der Nanine ein Gemiſch von komiſchen Auftritten und rührenden

Situationen gegeben, woran der letztere Theil recht sehr zu loben ist. La Chaussée hatte das rührende Drama in Frankreich aufgebracht. Alles dieß war in Versen: und warum sollte es nicht? Vom bürgerlichen Trauerspiel, gerade mit der moralischen Richtung, die Diderot verlangte, hatte man in England einige Beispiele, worunter der Spieler, Beverley, in's Französische übertragen ist. Die Periode der Empfindsamkeit hat den rührenden Dramen einigen Vorschub gethan, das bürgerliche Trauerspiel hat aber in Frankreich nie viel Glück gemacht, weil man das Glänzende und Pomphafte zu sehr liebt. In der Melanie von Laharpe (dem man übrigens die treueste Nachbildung eines griechischen Stückes für die heutige Bühne, den Philoktet, verdankt) herrschen die peinlichen Eindrücke, welche die Klippe dieser Gattung sind. Das Stück mag gut sein, um einem Vater, der seine Tochter zum Klosterleben zwingen will, das Gewißen zu schärfen, andern Zuschauern ist die Aengstigung nicht zuzumuthen.

Ungeachtet alles Widerspruches hat Diderot doch in Frankreich eine Art von Schule gestiftet, wozu vornämlich Beaumarchais und Mercier gehören. Der erste hat nur zwei Stücke im Sinne seines Vorgängers geschrieben, die denn auch an denselben Gebrechen kranken: Eugenie, und die strafbare Mutter. Seine Bekanntschaft mit Spanien und dem spanischen Theater gab ihm Veranlaßung in der längst vernachläßigten Gattung des Intriguenstücks etwas Neues auf die Bühne zu bringen. Diese Werke stutzte er mehr durch witzige Einfälle als durch launige Charakteristik, am meisten aber durch Anspielungen auf seine eigne Schriftsteller-Laufbahn auf. Die Anlage des Barbiers von Sevilla ist ziemlich abgedroschen: die Hochzeit des Figaro ist weit künstlicher in der Erfindung, aber frei in den Sitten, und auch in

poetiſcher Hinſicht wegen vieler fremdartigen Auswüchſe zu tadeln. In beiden werden franzöſiſche Charaktere unter der Verkleidung eines ſchlecht beobachteten ſpaniſchen Coſtums aufgeführt: wie ſehr Beaumarchais gegen die ſpaniſchen Sitten und Schicklichkeiten verſtoßen, zeigt de la Huerta in der Einleitung zu ſeinem Theatro Hespañol. Der außerordentliche Beifall, den dieſe Stücke fanden, ſollte ſchließen laßen, das franzöſiſche Publikum ſchätze das Intriguen-Luſtſpiel nicht ſo gering, wie die Kunſtrichter thun: allein die Mittel, wodurch Beaumarchais gefiel, waren freilich zum Theile der Kunſt fremd.

Für eine Erweiterung kann es nicht gelten, wenn Ducis, um ſeine Landsleute mit dem Shakſpeare bekannt zu machen, einige von deſſen Trauerſpielen nach franzöſiſchen Regeln gemodelt hat. Man erkennt hier und da „die Glieder des zerrißenen Dichters“; aber Alles iſt ſo verzwängt, entſtellt, und aus der urſprünglichen einfachen Fülle in eine kümmerliche Verworrenheit gebracht, daß auch das beinahe wörtlich Beibehaltene meiſtens ſeinen ächten Sinn einbüßt. Der Zulauf, den dieſe Trauerſpiele haben, beſonders weil ſie dem unvergleichlichen Talma einen ungewohnten Spielraum zur Entfaltung ſeiner Kunſt verſchaffen, iſt indeſſen immer ein bedeutendes Symptom des Ueberdrußes am Alten, und des Bedürfniſſes, ſtärker erſchüttert zu werden.

Da die pariſiſchen Theater jetzt wieder an gewiſſe Gattungen gebunden ſind, und die Poetik hierin einen Berührungspunkt mit der Polizei hat, ſo bleiben die mancherlei Miſch- und Neuerungs-Verſuche meiſtens auf die untergeordneten Bühnen verwieſen. Die Melodramen nehmen darunter eine große Stelle ein. Ein Statiſtiker des Theaters hat gefunden, daß ſeit einer Reihe von Jahren die Ausbeute

neuer Hervorbringungen im Trauerspiel und regelmäßigen Lustspiel am geringsten gewesen, im Melodrama aber alles Andre zusammen genommen an Zahl übersteige. Unter Melodrama versteht man nicht, wie bei uns, ein Schauspiel, worin Monologe mit Instrumental-Musik in den Pausen abwechseln, sondern wo in emphatischer Prosa irgend etwas Wunderbares, Abenteuerliches, oder auch sinnliche Handlungen nebst den dazu gehörigen Decorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden. Auf die Neigung hiezu ließe sich etwas Besseres bauen; denn leider sind die meisten Melodramen bis zur Abgeschmacktheit roh, und gleichsam Fehlgeburten des Romantischen.

In der Sphäre der eigentlichen dramatischen Litteratur verdienen unstreitig die Arbeiten eines Lemercier die Aufmerksamkeit der Kenner. Dieser talentvolle Mann strebt die bisherigen Gränzen nach allen Seiten hin zu durchbrechen, und liebt seine Kunst so leidenschaftlich, daß er sich dabei nicht abschrecken läßt; wiewohl fast jede neue Unternehmung von ihm das Parterre in einen wahren Kriegszustand versetzt. Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, ist durch die Aufführung seines Christoph Columbus im Theater zu Paris ein solcher Tumult entstanden, daß mehrere Verfechter des Boileau in ihrem Berufe zerbläute Glieder davon trugen. Sie hatten Recht, wie Verzweifelte zu kämpfen, denn machte dieß Schauspiel Glück, so schien es um die geheiligten Einheiten und um den guten Geschmack in Sonderung des Heroischen und Niedrigen geschehen zu sein. Der erste Aufzug spielt im Hause des Columbus, der zweite am Hofe der Isabella, der dritte und letzte auf dem Schiffe in der Nähe der neuen Welt. Der Dichter hat darstellen wollen, wie der Erfinder eines großen Gedankens überall durch die

Beſchränktheit und Gemeinheit der Menſchen gehemmt wird, aber durch ſeine Begeiſterung geſtärkt Alles überwindet. In ſeinem Hauſe und bürgerlichen Zirkel hält man den Columbus für verrückt, am Hofe erlangt er mit Noth laue Unterſtützung; auf ſeinem Schiffe droht eine Meuterei auszubrechen, als man eben die geſuchten Küſten erblickt, und der Ruf ‚Land! Land!‘ das Stück endigt. Alles dieß iſt ſehr künſtleriſch gedacht und entworfen, in der Ausführung möchte noch Manches zu wünſchen übrig ſein. In einem andern bisher weder aufgeführten noch gedruckten Stücke, welches ich den Verfaßer vorleſen hörte, la journée des dupes, hat er eine unter dieſem Namen bekannte mißlungene Hofkabale gegen den Cardinal Richelieu mit hiſtoriſcher Treue in Abſicht auf die Umſtände und den Zeitgeiſt geſchildert. Es iſt ein politiſches Luſtſpiel, worin der Lumpenſammler wie der König ſeinem Stande gemäß ſpricht. Wie kleinliche Triebfedern ſich zu Bewirkung einer großen Staatsbegebenheit verbinden oder durchkreuzen, dann die Verſtellung der Perſonen gegen Andre und ſogar gegen ſich ſelbſt, und die Umſtimmung ihres Tones nach den Begebenheiten, mit einem Worte die ganze innere Seite des politiſchen Kartenſpiels hat der Dichter mit großer Feinheit aufgedeckt.

Alles Obige ſcheint anzudeuten, daß die Neigungen eines franzöſiſchen Publikums, wo es die aus Boileaus poetiſcher Kunſt eingelernten Pflichten des Geſchmacks vergißt, den dramatiſchen Freiheiten andrer Nationen nicht ſo ganz entgegengeſetzt ſein möchten, und daß es mehr der Aberglaube an das Anſehen hergebrachter Meinungen iſt, was das alte enge Syſtem aufrecht erhält.

Die Schauſpielkunſt iſt in Frankreich beſonders im höheren Luſtſpiel und im Trauerſpiel ſeit langer Zeit zu

einem hohen Grade von Ausbildung gediehen. An äußerm Anstande, Gewandtheit, Sicherheit des Gedächtnisses und ungemeiner Uebung im richtigen und zierlichen Vortrage der Verse dürften die beßern französischen Schauspieler schwer zu übertreffen sein. Sie wenden unglaubliche Anstrengungen an, um zu gefallen: jeden Augenblick, den sie auf der Bühne zubringen, suchen sie als eine kostbare Vergünstigung zu benutzen. Freilich nöthigt sie der äußerst ekle Geschmack eines parisischen Parterres und die heilsame Strenge der Journalisten zu nie nachlaßendem Wetteifer; auch das ist für ihre Kunst vortheilhaft, daß so viele klassische Werke, welche man sich niemals müde sieht, seit Menschenaltern im Besitz der Bühne sind. Da die Zuschauer diese beinahe auswendig wißen, so kann ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Ausführung gerichtet sein, und jede verfehlte Silbe wird gerügt.

Im höheren Lustspiel giebt die gesellige Freiheit der Nation ihren Schauspielern einen großen Vorzug. Was aber die tragische Darstellung betrifft, so sollte die Schauspielkunst immer dem Geiste der dichterischen Compositionen gemäß sein, und ich zweifle, ob die französische dieß leistet, und ob die Urheber der Trauerspiele besonders die aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten in den jetzigen Darstellungen sich so ganz wieder erkennen würden.

Die tragische Mimik und Recitation der Franzosen schwankt zwischen zwei entgegengesetzten Aeußersten, wovon das erste allerdings durch den herrschenden Ton der Stücke veranlaßt wird, das zweite vielmehr im Widerspruch damit zu stehen scheint, zwischen abgezirkelter Förmlichkeit und ausschweifendem Ungestüm. Jene mochte ehedem überwiegend sein, dieser ist es jetzt.

Man hört Voltaires Beschreibung, wie zu Ludwigs des

Vierzehnten Zeiten Augustus seine Rede an den Cinna und Maximus hielt. Augustus kam mit dem Gange eines Eisenfreßers angeschritten, er hatte eine viereckige Perücke auf, die ihm vorn bis auf den Gürtel herunterhieng, diese Perücke war mit Lorbeerblättern gespickt, darauf trug er einen großen Hut mit einer doppelten Reihe rother Federn. Er setzte sich auf einen ungeheuren Lehnstuhl mit zwei Stufen, Cinna und Maximus auf zwei kleine Seßel, und die schwülstige Declamation entsprach vollkommen dem Prunk, womit er sich ankündigte. Da man damals und noch lange nachher die Tragödien in ganz neumodiger Hoftracht, mit großer Halskrause, Degen und Hut aufführte, so gehörten dazu freilich nur solche Bewegungen, wie sie in einem Vorzimmer erlaubt sind, oder bedeutungslose Schnörkel mit den Armen, und es galt schon für einen kühnen Theaterstreich, wenn in der letzten Scene des Polyeukt Severus, um dem Felix seine Verrätherei vorzurücken, mit dem Hut auf dem Kopfe hereinkam, und dieser ihn mit dem Hut unter dem Arme anhörte.

Indessen finden sich schon frühzeitig Beispiele von der entgegengesetzten Ausschweifung. In der Mariamne des Mairet, eines älteren Dichters als Corneille, hat sich einmal ein Schauspieler als Herodes todtgeschrieen. Das heißt in der That „den Herodes überheroden.“ Als Voltaire eine Schauspielerin, ich weiß nicht welche tragische Rolle einlernen ließ, sagte diese „Ei, mein Herr, wenn ich so spielte, würde man sagen, ich hätte den Teufel im Leibe.“ — „Das ist eben das Rechte,“ erwiederte Voltaire, „eine Schauspielerin muß den Teufel im Leibe haben.“ — Dieser Ausdruck beweist wenigstens keinen sehr regen Sinn für jene Würde und Anmuth, welche in einer idealischen

... Trauerspiel giebt,
... nicht verloren gehen

... der vorzüglichsten
... Dränge von der feier-
... und dem Ueber-
... im Ganzen fordert,
... Ungestüm der Leidenschaft,
... die Mittelgrade gehörig
... Es leitet sie dabei wohl
... conventionellen Formen der
... Bewegung hemmen; wenn
... davon freiläßt, so entschädi-
... einen Augenblicke der Hin-
... Uebermaß vom Leben auf,
... und gleichmäßig über das
... jene krampfhafte schreiende
... es nicht fehlen, wohl
... Wahrheit ab. Ueberhaupt
... macht nur etwa der geniale
... einzig ist) mehr wie
... sie suchen mehr jedes
... geltend zu machen, als
... Mittelpunkt des Charakters
... nur als eben so viele Aus-
... Sie fürchten immer zu
... gehaltnen Spiel, zum
... scheinbarer äußerer Ruhe
... verrathen, am wenig-
... ihre Dichter auch sel-
... deren Werken nicht die

Befugniß zu jener oben gerügten Ueberschreitung alles Maßes im gewaltsamen Ausdruck der Leidenschaft liegt, so veranlaßen sie allerdings die mehr auf der Oberfläche glänzende als aus der Tiefe dringende Darstellung des Schauspielers*). 81

*) Man sehe über die französische Schauspielkunst einen mit eben so feinem als gründlichem Beobachtungsgeiste geschriebenen Aufsatz des Herrn von Humboldt des ältern in Goethes Propyläen.

# Fünfundzwanzigste Vorlesung.

Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geist des romantischen Schauspiels. Shakspeare.

Unserm gleich anfangs vorgelegten Plane gemäß haben wir uns jetzt mit dem englischen und spanischen Theater zu beschäftigen. Wir wurden im Vorhergehenden schon verschiedentlich veranlaßt, bald das eine, bald das andre beiläufig zu erwähnen, theils um manche Begriffe durch den Gegensatz in ein helleres Licht zu setzen, theils wegen des Einflusses, den sie nach außen hin verbreitet haben. Sowohl die Engländer als die Spanier besitzen eine sehr reiche dramatische Litteratur: beide haben eine Menge fruchtbarer und talentvoller Schauspieldichter gehabt, worunter auch die weniger bewunderten und berühmten, im Ganzen genommen, ungemeines Geschick für dramatische Belebung und Einsicht in das Wesen theatralischer Wirkung beweisen. Die Geschichte ihres Theaters hat keinen Zusammenhang mit der des italiänischen und französischen, denn es hat sich ganz ohne fremde Einwirkung aus eigner Kraftfülle entwickelt: die Versuche, es zur Nachahmung der Alten oder zur der Franzosen zurückzuführen, sind immerdar ohne Folgen geblieben.

oder erſt ſehr ſpät in den Zeiten des Verfalls zum Vorſchein gekommen. Die Ausbildung dieſer beiden Bühnen iſt ebenfalls unabhängig von einander; die ſpaniſchen Dichter haben die engliſchen durchaus nicht gekannt, und bei dieſen konnte ich in der älteren und bedeutendſten Periode noch keine Spur der Bekanntſchaft mit ſpaniſchen Schauſpielen (wiewohl allerdings mit Novellen und Romanen) entdecken; erſt in der Zeit Carls des Zweiten finden ſich Ueberſetzungen aus dem Calderon.

Es haben unter dem Menſchengeſchlecht ſo vielfältige Mittheilungen von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Nation zu Nation ſtattgefunden, und der menſchliche Geiſt iſt mehrentheils ſo träge zum Erfinden, daß das Urſprüngliche in jedem Fache geiſtiger Bemühungen überall eine ſeltne Erſcheinung iſt. Wir ſind begierig zu ſehen, wie es gerathen wird, wenn unternehmende Köpfe, unbekümmert darum, daß etwas ſchon anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden geweſen, ſich beſtreben es ganz von vorn wieder zu erfinden; wenn ſie den Grund des neuen Gebäudes auf eignem Boden legen, und alle Zurüſtungen, alles Baugeräth aus eignen Mitteln herbeiſchaffen. Wir theilen gewiſſermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir ſie raſch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürftigkeit zu fertiger Meiſterſchaft fortſchreiten ſehen. Dieſen anziehenden Anblick würde uns die Geſchichte des griechiſchen Theaters gewähren, wenn uns deſſen roheſte Anfänge aufbewahrt wären, die noch gar nicht einmal aufgeſchrieben wurden: allein es iſt leicht, aus der Vergleichung des Aeſchylus mit dem Sophokles weiter zurück zu ſchließen. Die Griechen hatten ihre Schauſpielkunſt von keinem andern Volke ererbt oder entlehnt, ſie war urſprünglich und einheimiſch, und eben darum konnte

sie eine lebendige Wirkung hervorbringen. Hiemit hatte es schon eine Endschaft erreicht, als Griechen Griechen nachahmten, nämlich als die alexandrinischen Dichter nach den großen Mustern gelehrt und kritisch Dramen ausarbeiten. Bei den Römern trat das Gegentheil ein: sie hatten Form und Gehalt ihrer Schauspiele von den Griechen überkommen, sie versuchten es nie, hierin mündig zu werden und ihre eigne Sinnesart auszusprechen; deswegen nehmen sie auch in der Geschichte der dramatischen Kunst eine so unbedeutende Stelle ein. Unter den Völkern des neueren Europa haben bis jetzt nur die Engländer und Spanier (die deutsche Schaubühne ist erst im Werden) ein durchaus originales, nationales und in seiner eigenen Gestalt zu einer festen Ausbildung gediehenes Theater.

Jene Kunstrichter, welche die Alten auf solche Weise für musterhaft halten, daß in der Poesie wie in allen übrigen Künsten kein Heil zu hoffen sei außer auf dem Wege der Nachahmung, behaupten, jene eben genannten Nationen haben gerade deswegen, weil sie diesen Weg nicht betreten, lauter regellose Werke auf die Bühne gefördert, die durch einzelne schöne Züge glänzen mögen, an denen aber die barbarische Formlosigkeit des Ganzen immer verwerflich bleibe. Wir haben über diese Ansicht schon im Eingange gegenwärtiger Vorlesungen das Nöthige im Allgemeinen erinnert, müssen uns aber hier noch etwas näher damit einlassen.

Wäre die Behauptung richtig, so würde Alles, was die Werke der vollendetsten englischen und spanischen Dramatiker, eines Shakspeare und Calderon, unterscheidet, sie bloß unter die Alten herabsetzen; sie würden auf keine Weise für die Theorie wichtig sein, und könnten höchstens durch die Annahme merkwürdig scheinen, der Eigensinn dieser Nationen

auffallendsten Züge der Verwandtschaft an sich tragen, so muß wohl der Gedankenloseste auf diese Erscheinung aufmerksam werden, und es wird sich ihm natürlich die Vermuthung aufdrängen, bei der Entwickelung beider habe dasselbe oder wenigstens ein gleichartiges Princip obgewaltet. Indessen ist diese Zusammenstellung des englischen und des spanischen Theaters in ihrem gemeinschaftlichen Gegensatz mit aller dramatischen Litteratur, die aus Nachahmung der Alten erwachsen, so viel wir wißen, noch niemals versucht worden. Könnte man einen Lands- und Zeit-Genoßen und verständigen Bewunderer des Shakspeare, und einen andern des Calderon wieder auferwecken, und sie mit den Werken des ihnen fremden Dichters bekannt machen, so würden beide, mehr von einem nationalen als allgemeinen Gesichtspunkte ausgehend, ohne Zweifel sich nur mit Mühe hinein versetzen, und viel dagegen einzuwenden haben. Hier muß nun die vermittelnde Kritik*) eintreten, die vielleicht von einem Deutschen am besten ausgeübt werden kann, der weder in englischer noch in spanischer Nationalität befangen, aber einer wie der andern durch Neigung befreundet ist, und durch keine Eifersucht gehindert wird, das Große, was früher geleistet worden, anzuerkennen.

---

*) Dieses schicklichen Ausdrucks hat sich, wo wir nicht irren, Herr Adam Müller in seinen Vorlesungen über deutsche Wißenschaft und Litteratur zuerst bedient. Wenn er sich aber für den Erfinder der Sache selbst ausgiebt, so ist dieß, auf's gelindeste gesagt, ein Irrthum. Längst vor ihm hatten andre Deutsche versucht, den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und Nationen auszugleichen, und aller ächten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen. Zwischen Gut und Schlecht ist freilich keine Vermittlung möglich.

den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit Einem Worte, die Form ist nichts anders, als ein bedeutsames Aeußres, die sprechende, durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugniß ablegt.

Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedne Körper wandernde Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters sich auch einen anders gestalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die neuen Dichterarten mit den alten Gattungsnamen belegt, und sie nach deren Begriffe beurtheilt, so ist dieß eine ganz unbefugte Anwendung von dem Ansehen des klassischen Alterthums. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört. Wir können gern zugeben, die meisten dramatischen Werke der englischen und spanischen Dichter seien im Sinne der Alten weder Tragödien noch Komödien; es sind eben romantische Schauspiele. Daß die Bühne eines Volkes, welches bei deren Gründung und Ausbildung von fremden Vorbildern nichts gewußt, noch wissen wollen, viel Eignes und Abweichendes haben wird, sogar seltsam Abstechendes gegen die Theater anderer Nationen, die dabei ein gemeinschaftliches Muster der Nachahmung vor Augen gehabt, dieß wird schon jedermann [illegible] und das Gegentheil würde eher befremdlich scheinen. Wenn aber die [illegible] und dennoch [illegible] Bühnen [illegible] Völker, die in [illegible] und [illegible] Hinsicht [illegible] die Engländer und Spanier, [illegible] die

auffallendsten Züge der Verwandtschaft an sich tragen, so muß wohl der Gedankenloseste auf diese Erscheinung aufmerksam werden, und es wird sich ihm natürlich die Vermuthung aufdrängen, bei der Entwickelung beider habe dasselbe oder wenigstens ein gleichartiges Princip obgewaltet. Indessen ist diese Zusammenstellung des englischen und des spanischen Theaters in ihrem gemeinschaftlichen Gegensatz mit aller dramatischen Litteratur, die aus Nachahmung der Alten erwachsen, so viel wir wißen, noch niemals versucht worden. Könnte man einen Lands- und Zeit-Genoßen und verständigen Bewunderer des Shakspeare, und einen andern des Calderon wieder auferwecken, und sie mit den Werken des ihnen fremden Dichters bekannt machen, so würden beide, mehr von einem nationalen als allgemeinen Gesichtspunkte ausgehend, ohne Zweifel sich nur mit Mühe hinein versetzen, und viel dagegen einzuwenden haben. Hier muß nun die vermittelnde Kritik*) eintreten, die vielleicht von einem Deutschen am besten ausgeübt werden kann, der weder in englischer noch in spanischer Nationalität befangen, aber einer wie der andern durch Neigung befreundet ist, und durch keine Eifersucht gehindert wird, das Große, was früher geleistet worden, anzuerkennen.

---

*) Dieses schicklichen Ausdrucks hat sich, wo wir nicht irren, Herr Adam Müller in seinen Vorlesungen über deutsche Wißenschaft und Litteratur zuerst bedient. Wenn er sich aber für den Erfinder der Sache selbst ausgiebt, so ist dieß, auf's gelindeste gesagt, ein Irrthum. Längst vor ihm hatten andre Deutsche versucht, den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und Nationen auszugleichen, und aller ächten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen. Zwischen Gut und Schlecht ist freilich keine Vermittlung möglich.

dem Charakter, ihre Gruppierung der Handlung, und hierauf ist, als auf das einzige Dargestellte, die Betrachtung bei beiden Arten von Kunstwerken ausschließlich gerichtet. Das romantische Drama denke man sich hingegen als ein großes Gemälde, wo außer der Gestalt und Bewegung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mitabgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dieß alles unter einer magischen Beleuchtung, welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft.

Ein solches Gemälde wird weniger vollkommen begränzt sein, als die Gruppe, denn es ist wie ein ausgeschnittenes Bruchstück aus dem optischen Schauplatze der Welt. Indessen wird der Maler durch die Einfaßung der Vorgründe, durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andre Mittel den Blick gehörig festzuhalten wißen, daß er weder über die Darstellung hinausschweife, noch etwas in ihr vermiße.

In der Abbildung der Gestalt kann die Malerei nicht mit der Skulptur wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspunkte auffaßt; dagegen ertheilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders in den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sie durch den Blick, welchen die Skulptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüth lesen, und dessen leiseste Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß sie an körperlichen Gegenständen sichtbar macht was am wenigsten körperlich ist, Licht und Luft.

Gerade dergleichen Schönheiten sind dem romantischen Drama eigenthümlich. Es sondert nicht strenge, wie die alte

Tragödie, den Ernst und die Handlung unter den Bestandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Phantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmonisch gewordnen Scheines, und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.

Der Wechsel der Zeiten und Oerter, vorausgesetzt, daß sein Einfluß auf die Gemüther mitgeschildert ist, und daß er der theatralischen Perspektive in Bezug auf das in der Ferne Angedeutete oder von deckenden Gegenständen halb Versteckte zu statten kommt; der Kontrast von Scherz und Ernst, vorausgesetzt, daß sie im Grade und der Art ein Verhältniß zu einander haben; endlich die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandtheile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, seine Personen mehr oder weniger in poetische Naturen zu verwandeln, sind nach meiner Ansicht im romantischen Drama nicht etwa bloße Licenzen, sondern wahre Schönheiten. In allen diesen Punkten, und noch in manchen andern, werden wir die englischen und spanischen Werke, welche vorzugsweise diesen Namen verdienen, einander vollkommen ähnlich finden, wie weit sie auch sonst von einander abstehen mögen.

Wir handeln zuerst vom englischen Theater, weil es früher zur Reife gediehen ist als das spanische. Bei beiden müßen wir uns insbesondere mit Shakspeare und Calderon beschäftigen, aber in umgekehrter Ordnung. Shakspeare steht unter den Engländern voran; was etwa über die früheren oder gleichzeitigen Alterthümer der englischen Bühne zu be-

merken ist, wird sich bei der Uebersicht ihrer Geschichte nachholen laßen. Calderon aber hat viele Vorgänger gehabt, er ist zugleich der Gipfel nnd beynahe der Beschluß der dramatischen Kunst unter den Spaniern.

Indem ich hier in der Kürze, welche der Umfang meines Vorhabens mir auferlegt, von einem Dichter reden soll, auf dessen Studium ich mehrere Jahre meines Lebens verwandt habe, befinde ich mich in einiger Verlegenheit. Ich weiß nicht, wo ich anfangen soll, weil ich gar nicht würde aufhören können, wenn ich Alles sagen wollte, was ich bei seinen Werken empfunden und über sie gedacht habe. So wie bei einem Menschen, so macht auch vielleicht bei einem Dichter die allzuvertraute Bekanntschaft ungeschickt, sich in die Lage Anderer zu versetzen, die ihn erst kennen lernen: man ist an seine auffallenden Eigenheiten zu sehr gewöhnt, um ihren ersten Eindruck beurtheilen zu können. Dagegen sollte man von seiner Handelsweise, seinen geheimeren Absichten und der Bedeutung seines ganzen Thuns genauere Rechenschaft abzulegen wißen, als Andere.

Shakspeare ist der Stolz seiner Nation. Ein neuerer Dichter hat ihn mit Recht den Genius der brittischen Insel genannt. Er war schon der Liebling seiner Zeitgenoßen, und nach dem Zwischenraume des puritanischen Fanatismus, der ungefähr ein Menschenalter nach ihm eintrat und alle freie Geistesbildung verbannte, nach der Regierung Karls des Zweiten, während welcher man ihn entweder gar nicht oder sehr entstellt auf die Bühne brachte, ist sein Ruhm etwa zu Anfange des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergeßenheit glänzender auferstanden; er wuchs seitdem immer mit dem Fortgange der Zeiten, und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dieß sage ich mit größter Zuversicht

voraus, fortfahren gewaltig anzuwachsen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine. Als eine bedeutende Ausbreitung seines Ruhmes dürfen wir wohl die enthusiastische Aneignung wie eines, obgleich in der Fremde gebornen, Landsmannes anrechnen, womit er in Deutschland aufgenommen worden ist, seit man ihn kennt. Für das südliche Europa bleibt vielleicht die Sprache, und die Unmöglichkeit ihn treu zu übersetzen *), ein unüberwindliches Hinderniß der allgemeinen Anerkennung. In England wetteiferten die größten Schauspieler in Shakspeares Rollen, die Buchdrucker erschöpften sich in prächtigen Ausgaben seiner Werke, die Maler in Darstellungen seiner Scenen. Shakspearen ist, wie dem Dante, die hier vielleicht unentbehrliche, obwohl lästige Ehre zu Theil geworden, als ein klassischer Autor des Alterthums behandelt zu werden. Man hat die ältesten Ausgaben sorgfältig verglichen, und wo die Lesearten verderbt schienen, mancherlei Verbeßerungen versucht; man hat eine ganze vergeßene Litteratur aus jener Zeit aufgestöbert, um etwas zur Erklärung von Shakspeares Ausdrücken und Anspielungen Dienliches darin zu finden. Der Ausleger sind so viele auf einander gefolgt, daß ihre Arbeiten nebst den kritischen Streitigkeiten, Widerlegungen, Rechtfertigungen u. s. w., eine nicht unbeträchtliche Bibliothek ausmachen. Diese Bemühungen sind Lobes und Dankes werth; vorzüglich die historischen Untersuchungen über die Quellen, woraus Shakspeare seine Stoffe geschöpft, über die damalige Ver-

*) Diese Unmöglichkeit tritt für Frankreich ebenfalls ein. Denn man glaube ja nicht, daß eine wörtliche Uebertragung deshalb schon eine treue sei. Wie schlecht Voltaire einige Stellen des Hamlet und die ersten Aufzüge des Julius Cäsar in reimlose Alexandriner übersetzt, hat Mrs. Montague zur Genüge gezeigt.

fassung der Schaubühne, und dergleichen mehr. Allein schon in Hinsicht auf die bloß philologische Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meinung mit den Commentatoren sein. Wo sie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als solchen zu reden, ihn zu beurtheilen, zu meistern, da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen. Fast nirgends finde ich das Rechte, geschweige das Erschöpfende gesagt, und diese Kritiker scheinen mir nur stammelnde Dolmetscher jener allgemeinen an Vergötterung gränzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu sein. Es mag in England auch Leute geben, die eben so denken; wenigstens hat ein satirischer Dichter den Shakspeare im Verhältniß zu seinen Auslegern als den Aktäon geschildert, der von seinen eignen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieses Bildes den Ovid parodiert, eine der Frauen, die über den großen Dichter geschrieben, als die klaffende Lycisca bezeichnet.

Wir wollen zuvörderst einige falsche Ansichten wegräumen, um die Stätte für unsre Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um so freier hingeben zu können.

Nach allen Stimmen zu urtheilen, die von dorther noch zu uns herüberhallen, wußten die Zeitgenoßen Shakspeares gar wohl, was sie an ihm hatten; sie fühlten und verstanden ihn beßer als die meisten, die späterhin sich haben vernehmen laßen. Eins von den Lobgedichten, womit man damals die Herausgabe eines Schriftstellers zu begleiten pflegte, und noch dazu von einem Ungenannten, gehört zu dem schönsten und treffendsten, was je über den Dichter gesagt worden. (Es fängt an mit den Worten: A mind reflecting ages past, und ist unterzeichnet: J. M. S.) Indessen kam schon frühzeitig die Vorstellung in Gang, Shakspeare sei ein rohes Genie gewesen, und habe blindlings unzusammenhängende Dichtungen

auf gut Glück hingeschüttet. Ben Jonson, ein jüngerer Zeitgenoße und Nebenbuhler Shakspeares, der im Schweiße seines Angesichts, aber mit geringem Erfolg das englische Schauspiel nicht romantisch, sondern nach dem Muster der Alten zu bilden strebte, meinte, er habe nicht genug ausgestrichen, und weil er wenig Schulgelehrsamkeit beseßen, verdanke er der Natur mehr als der Kunst. Auch der gelehrte und zuweilen etwas pedantische Milton stimmt in diesen Ton ein, wenn er sagt:*) „Unser süßer Shakspeare, das „Kind der Phantasie, wirbelt seine angebornen wilden Wald„gesänge.“ Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakspeares Süßigkeit, die verkannteste unter seinen Eigenschaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, sowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetorische Uebungen im Lobpreisen des Dichters gemeint sind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben sie die Regellosigkeit seiner Stücke nach gar nicht auf sie anwendbaren Grundsätzen zu, sondern sie beschuldigen ihn des Bombastes, einer verworrenen, ungrammatischen, witzelnden Schreibart, und der verkehrtesten Possenreißerei. Pope behauptet, er habe gewiß beßer, aber vielleicht auch schlechter, als irgend ein Andrer, geschrieben. Alle Auftritte und Stellen, die seinem kleinlichen Geschmacke nicht zusagten, wollte er auf die Rechnung verfälschender Schauspieler setzen, und war auf dem besten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen schmählich verstümmelten Shakspeare zu bescheren. Man darf sich also nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutschen der neuesten Zeit ausgenommen**),

*) Our sweetest Shakspeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

**) Zuerst hat Lessing im gebührenden Tone über Shakspeare gesprochen, aber leider viel zu wenig gesagt, weil in der Zeit, als

solche Urtheile nach ihrer Unkenntniß übertreiben. Sie reden von Shakspeares Schauspielen als abenteuerlichen Ungeheuern, die nur in einer wüsten, barbarischen Zeit von einem beinah verbrannten Gehirn an's Licht gefördert werden mochten; und Voltaire schlägt dem Faße den Boden ein, indem er sich erdreistet zu sagen, Hamlet, das tiefsinnige Meisterwerk des philosophischen Dichters, „scheine von einem besoffenen „Wilden herzurühren". Daß Ausländer, besonders Franzosen, die oft von der Vorzeit und dem sogenannten Mittelalter so wunderlich sprechen, als ob erst durch Ludwig den Vierzehnten die Menschenfreßerei in Europa wäre abgestellt worden, sich die Meinung von Shakspeares barbarischem Zeitalter eingeschwatzt, möchte hingehen; aber daß die Engländer sich eine solche Verläumdung jener glorreichen Epoche ihrer Geschichte, worin der Grund zu ihrer jetzigen Größe gelegt worden, gefallen laßen, ist mir unbegreiflich. Shakspeare blühte und schrieb in der letzten Hälfte der Regierung der Elisabeth und in der ersten König Jakob des Ersten, also unter gelehrten und die Wißenschaft ehrenden Monarchen. Die Politik des neueren Europa, die dessen Länder in mannichfaltige Wechselberührung setzte, hat schon ein Jahrhundert früher ihren Anfang genommen. Die Sache der Protestanten war in England sogleich mit Elisabeths Thronbesteigung entschieden; also kann nicht einmal die Anhänglichkeit an den Glauben der Väter als Beweis der herrschenden Finsterniß angeführt werden. Der Eifer für das Studium der Alten

er die Dramaturgie schrieb, dieser Dichter noch nicht auf unserer Bühne erschienen war. Seitdem besonders Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst, Goethe im Wilhelm Meister, und Tieck in Briefen über Shakspeare (Poetisches Journal, 1800.), die aber fast am Eingange abbrechen.

war so lebhaft erwacht, daß sogar Frauen am Hofe, und die Königin selbst, mit der lateinischen und griechischen Sprache vertraut waren, und es wenigstens in der ersten bis zur Fertigkeit im Sprechen gebracht hatten: eine Kenntniß, die man jetzt an den europäischen Höfen gewiß vergeblich suchen würde. Handel und Schiffahrt, welche die Engländer schon nach allen vier Welttheilen trieben, machten sie mit den Sitten und geistigen Hervorbringungen anderer Nationen bekannt, und sie waren damals, wie es scheint, gegen fremde Sitten gastfreier als jetzt. Italien hatte ungefähr Alles, was seine Litteratur auszeichnet, schon gehabt, und man übersetzte in England fleißig aus dem Italiänischen, sogar mit Glück in Versen. Auch mit der spanischen Litteratur war man nicht unbekannt: es läßt sich nachweisen, daß man den Don Quixote kurz nach seiner Erscheinung in England gelesen habe. Bacon, der Stifter der neueren Experimental-Physik, und von dem man sagen kann, daß er was von der herrschenden Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts noch diesen Namen verdient, in seiner Tasche hatte, war ein Zeitgenoße Shakspeares. Er wurde zwar erst nach dessen Tode durch Schriften berühmt: aber welche Begriffe mußten im Umlauf sein, damit ein solcher Denker aufstehen konnte! Manche Fächer des menschlichen Wißens sind seitdem mehr angebaut worden, nur gerade diejenigen, welche für die Poesie ganz unersprießlich sind: mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufakturen, mit Land- und Staats-Wirthschaft macht man keine Gedichte. Ich habe an einem andern Ort*) die Anmaßungen der heutigen sich so nennenden Aufklärung, die auf alle früheren Zeitalter ver-

*) In einigen Vorlesungen über den Geist des Zeitalters, abgedruckt in der Zeitschrift ‚Europa‘, zweiten Bandes erstes Heft.

faßung der Schaubühne, und dergleichen mehr. Allein schon in Hinsicht auf die bloß philologische Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meinung mit den Commentatoren sein. Wo sie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als solchen zu reden, ihn zu beurtheilen, zu meistern, da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen. Fast nirgends finde ich das Rechte, geschweige das Erschöpfende gesagt, und diese Kritiker scheinen mir nur stammelnde Dolmetscher jener allgemeinen an Vergötterung gränzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu sein. Es mag in England auch Leute geben, die eben so denken; wenigstens hat ein satirischer Dichter den Shakspeare im Verhältniß zu seinen Auslegern als den Aktäon geschildert, der von seinen eignen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieses Bildes den Ovid parodiert, eine der Frauen, die über den großen Dichter geschrieben, als die klaffende Lycisca bezeichnet.[84]

Wir wollen zuvörderst einige falsche Ansichten wegräumen, um die Stätte für unsre Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um so freier hingeben zu können.

Nach allen Stimmen zu urtheilen, die von dorther noch zu uns herüberhallen, wußten die Zeitgenoßen Shakspeares gar wohl, was sie an ihm hatten: sie fühlten und verstanden ihn beßer als die meisten, die späterhin sich haben vernehmen laßen. Eins von den Lobgedichten, womit man damals die Herausgabe eines Schriftstellers zu begleiten pflegte, und noch dazu von einem Ungenannten, gehört zu dem schönsten und treffendsten, was je über den Dichter gesagt worden. (Es fängt an mit den Worten: A mind reflecting ages past, und ist unterzeichnet: J. M. S.) Indeßen kam schon frühzeitig die Vorstellung in Gang, Shakspeare sei ein rohes Genie gewesen und habe blindlings unzusammenhängende Dichtungen

auf gut Glück hingeſchüttet. Ben Jonſon, ein jüngerer Zeitgenoße und Nebenbuhler Shakſpeares, der im Schweiße ſeines Angeſichts, aber mit geringem Erfolg das engliſche Schauſpiel nicht romantiſch, ſondern nach dem Muſter der Alten zu bilden ſtrebte, meinte, er habe nicht genug ausgeſtrichen, und weil er wenig Schulgelehrſamkeit beſeßen, verdanke er der Natur mehr als der Kunſt. Auch der gelehrte und zuweilen etwas pedantiſche Milton ſtimmt in dieſen Ton ein, wenn er ſagt:*) „Unſer ſüßer Shakſpeare, das „Kind der Phantaſie, wirbelt ſeine angebornen wilden Wald„geſänge.“ Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakſpeares Süßigkeit, die verkannteſte unter ſeinen Eigenſchaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, ſowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetoriſche Uebungen im Lobpreiſen des Dichters gemeint ſind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben ſie die Regelloſigkeit ſeiner Stücke nach gar nicht auf ſie anwendbaren Grundſätzen zu, ſondern ſie beſchuldigen ihn des Bombaſtes, einer verworrenen, ungrammatiſchen, witzelnden Schreibart, und der verkehrteſten Poſſenreißerei. Pope behauptet, er habe gewiß beßer, aber vielleicht auch ſchlechter, als irgend ein Andrer, geſchrieben. Alle Auftritte und Stellen, die ſeinem kleinlichen Geſchmacke nicht zuſagten, wollte er auf die Rechnung verfälſchender Schauſpieler ſetzen, und war auf dem beſten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen ſchmählich verſtümmelten Shakſpeare zu beſcheren. Man darf ſich alſo nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutſchen der neueſten Zeit ausgenommen**),

*) Our sweetest Shakspeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

**) Zuerſt hat Leſſing im gebührenden Tone über Shakſpeare geſprochen, aber leider viel zu wenig geſagt, weil in der Zeit, als

von den Lebensumſtänden des Dichters, und das Meiſte beſteht in aufgerafften, höchſt verdächtigen Anekdoten von dem Schlage, wie Gaſtwirthe ſie neugierigen Fremden, die ſich an dem Geburts- oder Wohn-Ort eines berühmten Mannes nach ihm erkundigen, entgegenbringen. Erſt neuerdings hat man wirkliche Dokumente aufgeſpürt, unter andern ſein Teſtament, das einen Blick in ſeine Familienverhältniſſe thun läßt. Es verräth einen außerordentlichen Mangel an kritiſchem Scharfſinn, daß unter den Auslegern Shakſpeares, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen iſt, ſeine Sonette für ſeine Lebensbeſchreibung zu benutzen. Sie ſchildern ganz augenſcheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, ſie machen uns mit den Leidenſchaften des Menſchen bekannt, ja ſie enthalten auch ſehr merkwürdige Geſtändniſſe über ſeine jugendlichen Verirrungen. Shakſpeares Vater war ein begüterter Mann, deſſen Vorfahren in Stratford obrigkeitliche Aemter bekleidet hatten, und dem in einem Diplom des Herolds-Amtes über die Erneuerung oder Beſtätigung ſeines Familienwappens der Titel Gentleman beigelegt wird. Unſer Dichter, der älteſte Sohn unter vielen Geſchwiſtern, konnte freilich keine akademiſche Erziehung bekommen, da er ſich, kaum achtzehn Jahr alt, vermuthlich bloß aus häuslichen Rückſichten verheiratete. In dieſem engen bürgerlichen Leben hielt er es nur wenige Jahre aus, ſei es nun, daß ihn der Ueberdruß daran nach London gelockt, oder daß ihn, wie die Sage geht, die Folgen einer Ausgelaſſenheit von ſeiner Heimat vertrieben. Dort ergriff er den Stand des Schauſpielers, den er anfangs als eine Erniedrigung betrachtete, hauptſächlich weil ihn das Beiſpiel ſeiner Kameraden verführte, an ihrer wilden Lebensart Theil zu nehmen. In einem ſeiner Sonette ſagt er:

O, for my sake do you with fortune chide,
The guilty goddess of my harmless deeds,
That did not better for my life provide,
Than *publick means which publick manners breeds,*

und in dem folgenden:

Your love and pity doth th'impression fill
Which *vulgar scandal* stamp'd upon my brow.

Es läßt ſich wahrſcheinlich machen, daß er am meiſten durch ſeinen Dichterruhm dazu beigetragen, im Fortgange ſeiner Laufbahn die Bühne zu adeln und den Schauſpielerſtand mehr zu Ehren zu bringen. Schon frühzeitig ſtrebte er, ſich als Dichter, ſelbſt außerhalb der Schaubühne hervorzuthun, wie ſeine Jugendgedichte Adonis und Lucretia beweiſen. In der Folge gelangte er zu der Stelle eines Mitbeſitzers und Vorſtehers des Schauſpielhauſes, wofür er arbeitete. Daß er zum Umgange der Vornehmen nicht zugelaßen worden, iſt ganz und gar nicht glaublich: er fand außer verſchiedenen andern an dem Grafen von Southampton, dem Freunde des unglücklichen Eſſex, einen ſehr freigebigen und ihm zärtlich zugethanen Gönner. Nicht nur erhielten ſeine Stücke erſtaunlichen Beifall bei dem größeren Publikum, ſondern ſie gefielen am Hofe: die beiden Monarchen, unter deren Regierung er ſchrieb, waren nach dem Zeugniß eines Zeitgenoßen ganz davon eingenommen. (Ben Jonſon:

And make those flights upon the banks of Thames,
That so did take Eliza, and our James!)

Sie wurden am Hofe aufgeführt, und Eliſabeth ſcheint ſelbſt die Schreibung eines und des andern zur Feier von Hof-Feſten veranlaßt zu haben. Man weiß, daß König Jakob Shakſpearen durch ein eigenhändiges Schreiben geehrt. Alles dieß ſteht nicht nach Geringſchätzung und Verbannung in die Dunkelheit eines niedrigen Kreißes aus. Shakſpeare

erwarb sich durch seine Thätigkeit als Dichter, Schauspieler und Schauspieldirektor ein beträchtliches Vermögen, das er in den letzten Jahren seines allzukurzen Lebens an seinem Geburtsort in Ruhe und im Umgange mit einer geliebten Tochter genoß. Gleich nach seinem Tode wurde ihm ein Denkmal auf seiner Grabstätte errichtet, welches man für die damalige Zeit prächtig nennen kann.

Bei einem so glänzenden Gelingen, unter so ausgezeichneten Beweisen der Achtung und Verehrung seiner Zeitgenoßen wäre es wohl seltsam, wenn Shakspearen, ungeachtet der ihm eignen Bescheidenheit eines großen Gemüthes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menschlichen Fähigkeiten so ziemlich ausgemeßen, und konnte sich getrost sagen, daß manche seiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden würden. Worauf gründet man denn nun die entgegengesetzte Behauptung, wodurch man den unsterblichen Künstler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er selbst keine Herausgabe seiner sämmtlichen Werke veranstaltet hat. Man bedenkt nicht, daß ein Dichter, der gewohnt ist, immer unmittelbar für die Bühne zu arbeiten, der so oft den Triumph genoßen, die gedrängte Menge der Zuschauer zu rauschendem Beifalle hinzureißen, der dabei nicht von dem Eigensinne verkehrter Schauspieldirektoren abhängt, sondern durch eigne Leitung für die rechte theatralische Darstellungsweise sorgen kann, nach dem Kabinet des einsamen Lesers natürlich weniger fragt. Besonders bei der ersten Bildung einer Nationalbühne finden sich häufig Beispiele einer solchen Nachläßigkeit. Auch von den fast zahllosen Stücken des Lope de Vega sind unstreitig viele nicht gedruckt worden, und dadurch verloren

gegangen; auch Cervantes ließ seine früheren Schauspiele nicht drucken, wiewohl er sich ihrer allerdings als verdienstlicher Werke rühmt. Da indessen Shakspeare bei seiner Entfernung vom Theater den Mitvorstehern seine Handschriften zurückließ, so durfte er sich wohl, um sie auf die Nachwelt zu bringen, auf die theatralische Ueberlieferung verlaßen, welche auch dazu hingereicht haben würde, wenn nicht die Schließung der Schaubühnen unter dem puritanischen Druck Alles unterbrochen hätte. Ferner weiß man, daß damals die Dichter ihre Stücke einem Theater zu ausschließendem Besitz zu verkaufen pflegten: es ist also denkbar, daß Shakspearen das Eigenthumsrecht über die seinigen noch nicht gedruckten gar nicht mehr, oder noch nicht wieder zustand. Seine Mitvorsteher veranstalteten die Herausgabe sieben Jahre nach seinem Tode (der ihn vielleicht bei dem Vorhaben übereilte), wie es scheint, für ihre Rechnung, und zu ihrem eignen Vortheil.

Ueber die Unwißenheit oder Gelehrsamkeit unsers Dichters ist weitläuftig hin und her gestritten worden, und doch ist die Sache so leicht zu entscheiden. Shakspeare war arm an todter Gelehrsamkeit, aber er besaß eine Fülle lebendiger und anwendbarer Kenntnisse. Er wußte Lateinisch und sogar etwas Griechisch, jedoch vermuthlich nicht genug, um die Schriftsteller in der Ursprache mit Leichtigkeit zu lesen. Auch die neueren Sprachen, das Französische und Italiänische hatte er nur oberflächlich erlernt. Ueberhaupt gieng seine Neigung nicht darauf, Worte, sondern Thatsachen einzusammeln. Mit englischen und in's Englische übersetzten Büchern hatte er eine sehr ausgebreitete Bekanntschaft: man darf wohl behaupten, daß er alles damals in seiner Sprache Vorhandne, was ihm irgend zu künstlerischen Zwecken dienen konnte, gelesen

hatte. Mit der Mythologie war er vertraut genug, um sie, wie er es einzig wollte; als einen symbolischen Zierrat zu gebrauchen. Den Geist der alten, besonders römischen Geschichte hatte er im Ganzen richtig gefaßt, bis in's Einzelne geläufig war ihm die Geschichte seines Vaterlandes. Zu großem Glück für ihn war diese noch nicht diplomatisch und pragmatisch, sondern bloß im Chroniken-Stil bearbeitet, d. h. sie war nicht zu trocknen Erörterungen über die Entwicklung der staatsrechtlichen Verhältnisse, über diplomatische Verhandlungen, Finanzen u. s. w. geworden, sondern gewährte ein anschauliches Bild von dem Leben und Weben einer thatenvollen Vorzeit. Shakspeare war ein aufmerksamer Naturbeobachter; er kannte die Kunstsprache der Handwerker und Gewerbe; im Innern von England scheint er viel gereist zu sein, und sich bei Seefahrern fleißig nach dem Auslande erkundigt zu haben; auf's genaueste bekannt war er mit allen volksmäßigen Gebräuchen, Meinungen und Ueberlieferungen, die poetisch nutzbar waren.

Seine Unwißenheit will man besonders durch einige geographische Schnitzer und Anachronismen beweisen. Man lacht darüber, daß er in einem märchenhaften Lustspiele Schiffe in Böhmen landen läßt. Allein ich glaube, man hätte sehr Unrecht, daraus zu schließen, er habe nicht eben so gut wie wir die schätzbare und nicht schwer zu erwerbende Kenntniß beseßen, daß Böhmen von keiner Seite an die See stößt. Dazu müßte er niemals eine Karte von Deutschland angesehen haben, da er doch die Karten beider Indien mit den Entdeckungen der neuesten Weltumsegler beschreibt. (Twelfth night, or What you will. A. III. Sc. 2.) In dergleichen ist Shakspeare nur bei einheimischen historischen Gegenständen genau. Bei den Novellen, die er bearbeitet, hütete er sich

wohl, seine Zuhörer, denen sie bekannt waren, durch Berichtigung von Irrthümern in Nebendingen zu stören. Je wunderbarer die Geschichte, desto mehr spielt sie auf einem bloß poetischen Boden, den er nach Belieben in einer unbestimmten Ferne hält. Diese Schauspiele, wie auch die Namen lauten mögen, gehen eigentlich im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeschichten vor sich. Er wußte gewiß, daß es im Ardennerwalde keine Löwen, noch Schlangen der heißen Zone giebt, eben so wenig als arkadische Schäferinnen: aber er versetzte beide dahin (As you like it.), weil der Entwurf und die Bedeutung seines Gemäldes es so erforderte. Hierin hielt er die größten Freiheiten für erlaubt. Er hatte es nicht mit einer kleinlich krittelnden Zeit zu thun, wie die unsrige ist, wo man in der Poesie immer etwas anders sucht als Poesie; seine Zuschauer giengen in's Theater, nicht um die wahre Chronologie, Geographie und Naturgeschichte zu erlernen, sondern um eine heitre Darstellung anzusehn. Ich unternehme darzuthun, daß Shakspeares Anachronismen mehrentheils geflißentlich und mit großem Bedacht angebracht sind. Es lag ihm oft daran, das Dargestellte aus dem Hintergrunde der Zeiten ganz in die Nähe zu rücken. So herrscht im Hamlet, wiewohl anerkannt einer alten nordischen Geschichte, der Ton modiger Geselligkeit und in allen Stücken das Costum der neuesten Zeit. Ohne diese Umgebung wäre es gar nicht zulässig gewesen, den Hamlet zu einem philosophischen Grübler zu machen, worauf doch der Sinn des Ganzen beruht. Deswegen erwähnt er auch seiner Erziehung auf einer Universität, wiewohl es zur Zeit des historischen Hamlet noch keine Universitäten gab. Er läßt ihn in Wittenberg studieren, und keine Wahl konnte schicklicher sein. Der Name war sehr

hatte. Mit der Mythologie war er vertraut genug, um sie, wie er es einzig wollte, als einen symbolischen Zierrat zu gebrauchen. Den Geist der alten, besonders römischen Geschichte hatte er im Ganzen richtig gefaßt, bis in's Einzelne geläufig war ihm die Geschichte seines Vaterlandes. Zu großem Glück für ihn war diese noch nicht diplomatisch und pragmatisch, sondern bloß im Chroniken-Stil bearbeitet, d. h. sie war nicht zu trocknen Erörterungen über die Entwicklung der staatsrechtlichen Verhältnisse, über diplomatische Verhandlungen, Finanzen u. s. w. geworden, sondern gewährte ein anschauliches Bild von dem Leben und Weben einer thatenvollen Vorzeit. Shakspeare war ein aufmerksamer Naturbeobachter; er kannte die Kunstsprache der Handwerker und Gewerbe; im Innern von England scheint er viel gereist zu sein, und sich bei Seefahrern fleißig nach dem Auslande erkundigt zu haben; auf's genaueste bekannt war er mit allen volksmäßigen Gebräuchen, Meinungen und Ueberlieferungen, die poetisch nutzbar waren.

Seine Unwißenheit will man besonders durch einige geographische Schnitzer und Anachronismen beweisen. Man lacht darüber, daß er in einem märchenhaften Lustspiele Schiffe in Böhmen landen läßt. Allein ich glaube, man hätte sehr Unrecht, daraus zu schließen, er habe nicht eben so gut wie wir die schätzbare und nicht schwer zu erwerbende Kenntniß beseßen, daß Böhmen von keiner Seite an die See stößt. Dazu müßte er niemals eine Karte von Deutschland angesehen haben, da er doch die Karten beider Indien mit den Entdeckungen der neuesten Weltumsegler beschreibt. (Twelfth night, or What you will. A. III. Sc. 2.) In dergleichen ist Shakspeare nur bei einheimischen historischen Gegenständen genau. Bei den Novellen, die er bearbeitet, hütete er sich

wohl, seine Zuhörer, denen sie bekannt waren, durch Berichtigung von Irrthümern in Nebendingen zu stören. Je wunderbarer die Geschichte, desto mehr spielt sie auf einem bloß poetischen Boden, den er nach Belieben in einer unbestimmten Ferne hält. Diese Schauspiele, wie auch die Namen lauten mögen, gehen eigentlich im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeschichten vor sich. Er wußte gewiß, daß es im Ardennerwalde keine Löwen, noch Schlangen der heißen Zone giebt, eben so wenig als arkadische Schäferinnen: aber er versetzte beide dahin (As you like it.), weil der Entwurf und die Bedeutung seines Gemäldes es so erforderte. Hierin hielt er die größten Freiheiten für erlaubt. Er hatte es nicht mit einer kleinlich krittelnden Zeit zu thun, wie die unsrige ist, wo man in der Poesie immer etwas anders sucht als Poesie; seine Zuschauer giengen in's Theater, nicht um die wahre Chronologie, Geographie und Naturgeschichte zu erlernen, sondern um eine heitre Darstellung anzusehn. Ich unternehme darzuthun, daß Shakspeares Anachronismen mehrentheils geflißentlich und mit großem Bedacht angebracht sind. Es lag ihm oft daran, das Dargestellte aus dem Hintergrunde der Zeiten ganz in die Nähe zu rücken. So herrscht im Hamlet, wiewohl anerkannt einer alten nordischen Geschichte, der Ton modiger Geselligkeit und in allen Stücken das Costum der neuesten Zeit. Ohne diese Umgebung wäre es gar nicht zuläßig gewesen, den Hamlet zu einem philosophischen Grübler zu machen, worauf doch der Sinn des Ganzen beruht. Deswegen erwähnt er auch seiner Erziehung auf einer Universität, wiewohl es zur Zeit des historischen Hamlet noch keine Universitäten gab. Er läßt ihn in Wittenberg studieren, und keine Wahl konnte schicklicher sein. Der Name war sehr

vorlauten Eitelkeit manierierter Zeitalter, welche die wandelbare Mode des Tages unstatthaft in der Kunst anbringen, weil ihnen alle edle Simplicität bäurisch und roh dünkt. Dieser letzte Mißbrauch ist jetzt abgestellt: unsere Dichter und Künstler müßen wie Bediente die Livrei entfernter Jahrhunderte und fremder Völker tragen, wenn sie gebilligt werden wollen. Wir sind überall zu Hause, außer bei uns selbst. Wir laßen uns die Gerechtigkeit widerfahren, daß die heutige Mode in der Kleidung, den Höflichkeits-Formeln u. s. w., ganz unpoetisch ist, und so bettelt die Kunst bei den Antiquaren um ein Almosen von poetischem Costum. Zu jener einfältigen Denkweise, die sich bloß an innere Wahrheit der Darstellung hält, ohne sich an Anachronismen und Versehen in andern Aeußerlichkeiten zu stoßen, können wir leider nicht zurückkehren; allein wir müßen die Dichter beneiden, denen sie entgegen kam: sie gewährte ihnen eine große Breite und Freiheit der Behandlung.

Nach obigen Grundsätzen über das wesentliche und das bloß gelehrte Costum muß Vieles im Shakspeare beurtheilt werden: auch auf den Calderon werden sie ihre Anwendung finden.

Soviel über den Geist der Zeit, worin Shakspeare lebte, und über seine eigne Bildung und Wissenschaft. Mir ist er ein tiefsinniger Künstler, nicht ein blindes wild laufendes Genie. Was man hievon schwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn. Bei den übrigen Künsten widerlegt es sich schon von selbst, denn hier ist erworbene Wissenschaft eine unerläßliche Bedingung, um irgend etwas zu leisten. Aber auch bei solchen Dichtern, die man für sorglose Zöglinge der Natur ohne alle Kunst und Schule auszugeben pflegt, fand

ich bei näherer Betrachtung, wenn ſie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Kultur der Geiſteskräfte, geübte Kunſt, reiflich überlegte und würdige Abſichten. Dieß gilt eben ſowohl vom Homer, als vom Dante. Die Thätigkeit des Genies iſt zwar ihm eine natürliche und in gewiſſem Sinne bewußtloſe, wovon alſo der, welcher ſie ausübt, nicht immer augenblicklich Rechenſchaft wird ablegen können; es iſt aber keineswegs eine ſolche, woran die denkende Kraft nicht einen großen Antheil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geiſteswirkung, die höchſte Klarheit des Verſtandes macht, daß das Denken bei'm Dichten nicht als etwas Abgeſondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erſcheint. Jener Begriff von der poetiſchen Begeiſterung, den manche lyriſche Dichter in Umlauf gebracht haben, als wären ſie außer ſich, und ertheilten wie die Pythia, von einer fremden Gottheit ergriffen, ihnen ſelbſt unverſtändliche Orakelſprüche: jener Begriff (ſelbſt nur eine lyriſche Erdichtung) paßt am allerwenigſten auf die dramatiſche Compoſition, eine der beſonnenſten Hervorbringungen des menſchlichen Geiſtes. Man giebt zu, Shakſpeare habe über Charakter und Leidenſchaft, über den Gang der Begebenheiten und menſchliche Schickſale, über die geſellige Verfaßung, über alle Dinge und Verhältniſſe der Welt gedacht und tief gedacht; man muß es zugeben, denn unter Tauſenden ſeiner Sprüche würde ein einziger zur Widerlegung deſſen hinreichen, der es abläugnen wollte: und nur für den Bau ſeiner eignen Stücke ſoll er keinen Gedanken übrig gehabt, dieſen ſoll er dem Zufall, welcher die epikuriſchen Atomen zuſammen weht, überlaßen haben? Geſetzt auch, er hätte ohne höheren Ehrgeiz in Bezug auf die Kenner nnd die Nachwelt, ohne jene künſtleriſche Liebe, die ſich in einem vollendeten

Werke selbst zu befriedigen strebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen, so hätte ihn ja schon dieser Zweck und die theatralische Wirkung darauf führen müßen. Denn hängt nicht der Eindruck eines Schauspiels ganz besonders von dem Verhältniß der Theile zu einander ab? Und wird nicht eine an sich noch so schöne Scene von Zuschauern, die nur geraden Sinn haben und sich ihrer Natur unbefangen überlaßen, verworfen, so bald sie ihrer Erwartung an der Stelle widerspricht, und dem einmal gefaßten Interesse Abbruch thut? Die scherzhaften Einmischungen mögen immerhin als eine Art von Zwischenspiel, zur Erholung von ernsthafteren Spannungen dienlich, angesehen werden, so lange man keine beßere Ansicht dafür zu finden weiß; aber im Gange der Hauptsache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter, wo möglich, noch mehr Ueberlegenheit des Verstandes bewähren, als in der Darstellung der einzelnen geschilderten Charaktere und Lagen; sonst wäre er wie der Lenker eines Marionettenspiels, dem die Dräthe in Verwirrung gerathen sind, so daß nun die Puppen vermöge ihres Mechanismus ganz andre Bewegungen vornehmen, als er eigentlich wollte.

Einstimmig rühmen die englischen Kunstrichter am Shakspeare die Wahrheit und durchgeführte Bestimmtheit seiner Charakteristik, das eindringende Pathos, den komischen Witz. Ferner erheben sie die Schönheit und Erhabenheit einzelner Beschreibungen, Bilder und Ausdrücke. Dieß letzte ist die oberflächlichste und wohlfeilste Art von Kunstkritik. Johnson vergleicht denjenigen, der diesen Dichter durch Stellen, aus dem Zusammenhange gerißen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholastiker bei'm Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauses herumwies. Und dennoch spricht er

ſelbſt ſo wenig und ſo höchſt unbefriedigend über das Ganze der Stücke. Man ſtelle nur ſeine kurzen Urtheile am Schluße eines jeden zuſammen, und ſehe, ob die Summe von Bewunderung herauskommt, die er ſelbſt anfangs als den richtigen Maßſtab für die Schätzung des Dichters angegeben. Ueberhaupt war es die herrſchende Richtung der bisherigen Zeit, die ſich auch in der Naturwißenſchaft offenbarte, das Lebendige als eine bloße Anhäufung todter Theile zu zerlegen, zu vereinzeln was nur in der Verknüpfung beſteht und außer ihr nicht begriffen werden kann, ſtatt bis zum Centralpunkt hindurchzudringen und alle Theile als ſo viele Ausſtrahlungen von daher zu betrachten. Deswegen iſt nichts ſeltner, als ein Kunſtrichter, der ſich zur Ueberſchauung eines umfaßenden Kunſtwerkes zu erheben weiß. Shakſpeares Compoſitionen ſind eben wegen ihrer tiefen Abſichtlichkeit dem Ungemach ausgeſetzt geweſen, mißverſtanden zu werden. Ueberdieß läßt jene proſaiſche Kritik die poetiſche Form allenfalls in den Einzelnheiten der Ausführung gelten; was aber den Plan der Stücke betrifft, da ſucht ſie nichts andres als den logiſchen Zuſammenhang von Urſachen und Wirkungen, oder eine einſeitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was ſich hierauf nicht zurückführen läßt, erklärt ſie für überflüßige oder gar ſtörende Zuthaten. Nach ſolchen Grundſätzen müßte man in den griechiſchen Tragödien ebenfalls die meiſten Chorgeſänge wegſtreichen, welche ja auch nichts zur Entwickelung der Handlung beitragen, ſondern nur ein harmoniſches Echo der vom Dichter bezweckten Eindrücke ſind. Man verkennt hiebei ganz und gar die Rechte der Poeſie und die Natur des romantiſchen Dramas, welches eben weil es pittoreſk iſt und ſein ſoll, reichere Umgebungen und Contraposte für ſeine Hauptgruppen erfordert. In aller Kunſt und Poeſie,

vornehmlich aber in der romantischen, macht die Phantasie als eine unabhängige Seelenkraft, die sich nach eignen Gesetzen regiert, ihre Ansprüche geltend.

In einem schon vor einer Anzahl Jahre abgefaßten Versuch über Romeo und Julia (im ersten Bande der von mir und meinem Bruder herausgegebenen Charakteristiken und Kritiken) habe ich die sämmtlichen Auftritte nach der Reihe durchgegangen und die innere Nothwendigkeit eines jeden in Bezug auf das Ganze geprüft; ich habe gezeigt, warum gerade ein solcher Kreiß von Charakteren und Verhältnissen um die beiden Liebenden her gestellt sei; ich habe die Bedeutung des eingestreuten Scherzes erklärt, und den Gebrauch der hie und da erhöhten poetischen Farben gerechtfertigt. Aus allem diesem schien mir unwiderleglich hervorzugehen, daß man bis auf einige unverständlich gewordne oder dem heutigen Geschmack fremde Spiele des Witzes (Nachahmungen des damaligen Gesellschaftstones) nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts anders ordnen könne, ohne das vollendete Werk zu verstümmeln und zu entstellen. Ich wäre bereit, an allen Stücken Shakspeares aus seiner reiferen Zeit dasselbe zu unternehmen, allein dieß würde ein eignes Buch erfordern. Hier kann ich nur Weniges andeuten, seine großen Entwürfe nur mit flüchtigen Zügen nachzeichnen; doch muß ich zuvor noch von seinen hervorstechendsten Eigenschaften im Allgemeinen reden.

Shakspeares Menschenkenntniß ist zum Sprichworte geworden; seine Ueberlegenheit hierin ist so groß, daß man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat. Die Fertigkeit, auch die feineren unwillkürlichen Aeußerungen des Gemüths zu bemerken, und die durch Erfahrung und Nachdenken herausgebrachte Bedeutung dieser Zeichen mit Sicherheit an-

zugeben, macht den Menschen-Beobachter; der Scharfsinn, hieraus noch weiter zu schließen, und einzelne Angaben nach Gründen der Wahrscheinlichkeit zu einem bündigen Zusammenhange zu ordnen, den Menschenkenner. Die auszeichnende Eigenschaft des im Charakteristischen großen dramatischen Dichters ist etwas hievon noch ganz Verschiednes, das aber, wie man es nehmen will, entweder jene Fertigkeit und jenen Scharfsinn in sich faßt, oder beider überhebt. Es ist die Fähigkeit, sich so vollkommen in alle Arten zu sein, auch die fremdesten, zu versetzen, daß ihr Besitzer dadurch in den Stand gesetzt wird, als Bevollmächtigter der gesammten Menschheit, ohne besondre Instruktionen für den einzelnen Fall, im Namen eines Jeden zu handeln und zu reden. Es ist die Gewalt, die Geschöpfe seiner Einbildungskraft mit so selbständigem Nachdruck auszustatten, daß sie sich nachher nach allgemeinen Naturgesetzen in jedem Verhältniß entwickeln, und daß der Dichter an seinen Träumen gleichsam Erfahrungen anstellt, die eben so gültig sind, als die an wirklichen Gegenständen gemachten. Das Unbegreifliche und Unerlernbare dabei bleibt, daß die Personen scheinen müßen nichts um des Zuschauers willen zu sagen oder zu thun, und daß der Dichter dennoch durch die Darstellung selbst, ohne hinzugefügte Erklärung, die Gabe mittheilt, sie bis in's Innerste zu durchschauen. Deswegen hat Goethe sinnreich Shakspeares Menschen mit Uhren verglichen, die ein krystallenes Zifferblatt und Gehäuse haben, und indem sie wie andre Uhren richtig die Stunden weisen, zugleich das innere Getriebe wahrnehmen laßen, wodurch dieß bewerkstelligt wird.

Nichts ist dem Shakspeare jedoch fremder, als eine gewisse zergliedernde Darstellung, welche uns mühsam alle Beweggründe zuzählt, wodurch ein Mensch so oder anders

durch die Stelle, die sie im Ganzen einnehmen: sie repräsentieren wie Nebenpersonen in einem öffentlichen Aufzug, auf deren Physiognomie man eben auch wenig zu achten pflegt; ihre feierliche Tracht und Verrichtung macht sie allein bedeutend. Shakspeares Boten z. B. sind meistens nur Boten, aber nicht gemeine, sondern dichterische Boten: die Botschaft, welche sie zu bringen haben, ist die Seele, die ihnen ihre Worte eingiebt. Auch andre Stimmen erheben sich bloß als melodische Klage oder Jubel, oder betrachtender Nachruf über das Vorgefallene; und in einem ernsten Drama ohne Chor wird dieß immer mehr oder weniger der Fall sein müßen, wenn es nicht prosaisch werden soll.

## Siebenundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Die Aechtheit des shakspeareschen Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakspeares Sprache und Versbau.

Eben so wunderwürdig, wie in den Charakteren, ist Shakspeare in der Darstellung der Leidenschaft, dieß Wort im weitesten Umfange genommen, für jeden Seelenzustand, jede Stimmung, von der Gleichgültigkeit oder dem vertraulichen Scherz bis zur wildesten Wuth und Verzweiflung. Er giebt uns die Geschichte der Gemüther, er läßt uns in einem einzigen Wort eine ganze Reihe vorhergegangner Zustände entdecken. Seine Leidenschaften stehen nicht vom Anfange an gleich auf derselben Höhe, wie bei so vielen Trauerspieldichtern, die nach Lessings Ausdruck sich vortrefflich auf den Kanzleistil derselben verstehen. Meisterlich schildert er die allmäliche Steigerung vom ersten Entstehen an; „giebt", wie Lessing sagt, „ein lebendiges Gemälde aller der kleinsten „geheimsten Ränke, durch die sich ein Gefühl in unsre See„len einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die es „darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen es jede

„andre Leidenschaft unter sich bringt, bis es der einzige „Tyrann unserer Begierden und Verabscheuungen wird.“ Unter allen Dichtern hat vielleicht nur er eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermuth, Wahnsinn, Nachtwandeln, mit so unwidersprechlicher und allseitig bestimmter Wahrheit geschildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle seine Beobachtung bereichern kann.

Demungeachtet hat Johnson dem Shakspeare vorgeworfen, sein Pathos sei nicht immer rein von Affectation und Unnatur. Allerdings finden sich Stellen, vergleichungsweise indessen sehr wenige, wo seine Poesie aus dem wahren Dialog heraustritt, wo eine zu beflügelte Einbildungskraft, ein zu üppiger Witz ihm die völlige dramatische Entäußerung seiner selbst unmöglich gemacht haben. Diese ausgenommen, rührt jener Tadel wohl von einer phantasielosen Sinnesart her, der alles unnatürlich vorkommt, was nicht ihrer zahmen Nüchternheit gemäß ist. Deswegen hat man sich ein Ideal vom einfachen und natürlichen Pathos gemacht, das in bildlosen und durch nichts über das Alltägliche erhobnen Ausrufungen besteht. Allein die energischen Leidenschaften elektrisieren alle Geisteskräfte, und werden sich also in reichbegabten Naturen auch sinnreich und bildlich ausdrücken. Man hat oft bemerkt, der Aerger mache witzig; wie die Verzweiflung zuweilen in Lachen ausbricht, so könnte sie sich auch wohl durch antithetische Vergleichungen Luft machen.

Ferner hat man die Befugnisse der poetischen Form nicht gehörig erwogen. Shakspeare, der immer seiner Sache gewiß war, stark genug zu rühren, wenn er wollte, hat mitunter durch freiere Spiele die Eindrücke absichtlich gemäßigt, wo sie sonst zu schmerzlich geworden wären, und sogleich eine musikalische Linderung der Theilnahme angebracht. Ein

Zeitgenoße des Dichters, der Verfaßer des oben angeführten Gedichts, hat dieß zart gefühlt, indem er ſagt:

Yet so to temper passion, that our ears
Take pleasure in their pain, and eyes in tears
Both smile and weep.

Shakſpeare hatte noch nicht ſo rohe Begriffe von ſeiner Kunſt, wie manche Neuere zu haben ſcheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprichwort, zweimal auf eine Stelle ſchlagen müßte. Ein alter Rhetor warnte vor allzu langem Verweilen bei Erregung des Mitleids, indem er ſagte, nichts trockne ſo geſchwind als Thränen, und Shakſpeare handelte dieſem ſinnreichen Ausſpruche gemäß, ohne ihn zu kennen. Die paradoxe Behauptung Johnſons, Shakſpeare habe mehr Anlage zum Komiſchen, als zum Tragiſchen gehabt, und darum in dieſem manchmal einen geſchraubten Ton, verdient nicht, daß man gegen ſie die großen tragiſchen Compoſitionen des Dichters anführe, welche an erſchütternder Wirkung faſt Alles, was man je auf der Bühne geſehen, hinter ſich laßen; einzelne weit weniger berühmte Scenen würden dazu hinreichen. Was dieſem Urtheile für viele Leſer einen Schein der Wahrheit leihen könnte, ſind die Wortſpiele, welche bei'm Shakſpeare nicht ſelten ernſten und erhabenen, auch eigentlich pathetiſchen Stellen eingemiſcht ſind. Für die ſcherzhaften Wortſpiele habe ich ſchon oben den Geſichtspunkt angegeben. Hier nur einige Bemerkungen über das Wortſpiel überhaupt und deſſen poetiſchen Gebrauch. Eine ergründende Unterſuchung würde uns zu tief in Betrachtungen über das Weſen der Sprache und ihr Verhältniß zur Poeſie, über den Reim u. ſ. w. hinein und von unſerm Zwecke abführen. Eben ſo tief als der Urſprung der Poeſie liegt im menſchlichen Geiſte die Forderung, die Sprache ſolle

die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. Da nun dieß in der Gestalt, wie sie uns überliefert worden, selten in einem merklichen Grade der Fall ist, so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinstimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorne Aehnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen. So z. B. suchte man häufig in dem, wiewohl zufällig ertheilten, Namen einer Person Beziehungen auf ihre Eigenschaften und Schicksale zu finden, man machte ihn geflißentlich zu einem sprechenden Namen. Die welche die Wortspiele als eine Erfindung verkünstelter Unnatur verschreien, verrathen nur ihre Unkunde. Gerade bei Kindern, so wie bei Nationen von den einfältigsten Sitten offenbart sich ein großer Hang dazu, weil bei ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandtschaft der Wörter noch nicht entwickelt sind, und also dieser Willkür nicht im Wege stehen. Im Homer finden sich verschiedne Wortspiele; die Bücher Mosis, das älteste schriftliche Denkmal der Urwelt, sind, wie bekannt, voll davon. Auf der andern Seite haben Dichter von sehr gebildetem Geschmack, wie Petrarca, oder Redner, wie Cicero, Wohlgefallen daran gefunden. Wer sich in Richard dem Zweiten an die rührenden Wortspiele des sterbenden Johann von Gaunt über seinen eignen Namen stößt, der erinnere sich an die ähnlichen des Ajax bei'm Sophokles. Es versteht sich, daß nicht alle Wortspiele, noch an jedem Orte zu billigen sind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein solches Spiel der Phantasie zuläßt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anspielungen, die ihnen zum Grunde liegen, inneren Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundsatze machen, darnach zu urtheilen, wie der Gedanke

nach Wegschaffung des Gleichlauts sich ausnimmt, eben so wenig, als sich der Reiz gereimter Verse noch fühlen läßt, wenn man sie erst vom Reime entblößt hat. Die Gesetze des guten Geschmacks hierüber dürften auch nach der Beschaffenheit der Sprachen verschieden sein. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen, d. h. völlig oder fast gleichlautende Wörter von ganz verschiedner Abstammung und Bedeutung haben, sind die Wortspiele beinahe schwerer zu vermeiden, als aufzusuchen. Man hat also gefürchtet, der leeren Witzelei Thür und Thor zu öffnen, wenn man sie nicht mit einem strengen Bann belegte. Daß Shakspeare eine so unüberwindliche und unmäßige Leidenschaft gehabt, mit Worten und Silben zu spielen, kann ich nicht finden. Es ist wahr, er macht manchmal einen verschwenderischen Gebrauch von dieser Figur; in andern Stücken hat er nur sparsam Wortspiele eingestreut, ja in einigen, z. B. im Macbeth, kommt, glaube ich, nicht ein einziges vor. Er wird also in Absicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenstände und des verschiednen Stils der Behandlung, vermuthlich, wie in Allem, der Prüfung würdige Grundsätze befolgt haben.

Weit wichtiger ist der Vorwurf, Shakspeare beleidige das Gefühl durch unverhüllte Schilderung der ekelhaftesten moralischen Häßlichkeit, zerreiße schonungslos die Gemüther, und empöre selbst die Augen durch unerträglich gräßliche Schauspiele. Er hat in der That niemals die wilden blutdürstigen Leidenschaften mit einem gefälligen Aeußern überfirnißt, niemals die Bosheit mit einem falschen Schimmer von Seelengröße bekleidet, und dafür ist er in alle Wege zu loben. Ein paarmal hat er eigentliche Bösewichter geschildert, wie meisterhaft er aber dabei allzu peinlichen Ein-

die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. Da nun dieß in der Gestalt, wie sie uns überliefert worden, selten in einem merklichen Grade der Fall ist, so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinstimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorne Aehnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen. So z. B. suchte man häufig in dem, wiewohl zufällig ertheilten, Namen einer Person Beziehungen auf ihre Eigenschaften und Schicksale zu finden, man machte ihn geflißentlich zu einem sprechenden Namen. Die welche die Wortspiele als eine Erfindung verkünstelter Unnatur verschreien, verrathen nur ihre Unkunde. Gerade bei Kindern, so wie bei Nationen von den einfältigsten Sitten offenbart sich ein großer Hang dazu, weil bei ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandtschaft der Wörter noch nicht entwickelt sind, und also dieser Willkür nicht im Wege stehen. Im Homer finden sich verschiedne Wortspiele; die Bücher Mosis, das älteste schriftliche Denkmal der Urwelt, sind, wie bekannt, voll davon. Auf der andern Seite haben Dichter von sehr gebildetem Geschmack, wie Petrarca, oder Redner, wie Cicero, Wohlgefallen daran gefunden. Wer sich in Richard dem Zweiten an die rührenden Wortspiele des sterbenden Johann von Gaunt über seinen eignen Namen stößt, der erinnere sich an die ähnlichen des Ajax bei'm Sophokles. Es versteht sich, daß nicht alle Wortspiele, noch an jedem Orte zu billigen sind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein solches Spiel der Phantasie zuläßt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anspielungen, die ihnen zum Grunde liegen, inneren Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundsatze machen, darnach zu urtheilen, wie der Gedanke

nach Wegſchaffung des Gleichlauts ſich ausnimmt, eben ſo wenig, als ſich der Reiz gereimter Verſe noch fühlen läßt, wenn man ſie erſt vom Reime entblößt hat. Die Geſetze des guten Geſchmacks hierüber dürften auch nach der Beſchaffenheit der Sprachen verſchieden ſein. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen, d. h. völlig oder faſt gleichlautende Wörter von ganz verſchiedner Abſtammung und Bedeutung haben, ſind die Wortſpiele beinahe ſchwerer zu vermeiden, als aufzuſuchen. Man hat alſo gefürchtet, der leeren Witzelei Thür und Thor zu öffnen, wenn man ſie nicht mit einem ſtrengen Bann belegte. Daß Shakſpeare eine ſo unüberwindliche und unmäßige Leidenſchaft gehabt, mit Worten und Silben zu ſpielen, kann ich nicht finden. Es iſt wahr, er macht manchmal einen verſchwenderiſchen Gebrauch von dieſer Figur; in andern Stücken hat er nur ſparſam Wortſpiele eingeſtreut, ja in einigen, z. B. im Macbeth, kommt, glaube ich, nicht ein einziges vor. Er wird alſo in Abſicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenſtände und des verſchiednen Stils der Behandlung, vermuthlich, wie in Allem, der Prüfung würdige Grundſätze befolgt haben.

Weit wichtiger iſt der Vorwurf, Shakſpeare beleidige das Gefühl durch unverhüllte Schilderung der ekelhafteſten moraliſchen Häßlichkeit, zerreiße ſchonungslos die Gemüther, und empöre ſelbſt die Augen durch unerträglich gräßliche Schauſpiele. Er hat in der That niemals die wilden blutdürſtigen Leidenſchaften mit einem gefälligen Aeußern überfirnißt, niemals die Bosheit mit einem falſchen Schimmer von Seelengröße bekleidet, und dafür iſt er in alle Wege zu loben. Ein paarmal hat er eigentliche Böſewichter geſchildert, wie meiſterhaft er aber dabei allzu peinlichen Ein-

Wirklichkeit das Gemeine dicht neben dem Erhabenen zu stehen, daß Lustiges und Trauriges neben und nach einander vorzugehen pflegt. Allein daraus, daß sich beides so vorfindet, würde noch gar nicht folgen, die Kunst müße es ungesondert in ihre Darstellungen aufnehmen. Die Bemerkung ist übrigens richtig, und dieser Umstand giebt dem Dichter die Möglichkeit an die Hand so zu verfahren, weil ja im Schauspiel Alles nur nach Bedingungen theatralischer Wahrscheinlichkeit eintreten darf; aber die Vermischung so ungleichartiger und scheinbar streitender Bestandtheile in demselben Werk kann nur durch künstlerische Absichten wie die obenangeführten gerechtfertigt werden. In Shakspeares Dramen sind die komischen Scenen das Vorzimmer der Poesie, wo sich die Bedienten aufhalten; diese prosaischen Gesellen dürfen sich nicht so laut machen, daß das Gespräch im Sale selbst dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwischenzeiten, wo sich die idealische Gesellschaft zurückgezogen hat, verdienen sie schon belauscht zu werden; ihre dreisten Spöttereien, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältnisse ihrer Herrschaften manchen Aufschluß gewähren.

Shakspeares komisches Talent ist eben so bewundernswürdig wie das, welches er im Pathetischen und Tragischen zeigt: es steht auf der gleichen Höhe, hat gleichen Umfang, gleiche Tiefe wie dieses; nur das Uebergewicht wollte ich jenem vorhin nicht einräumen. Er ist sehr erfindsam in komischen Lagen und Motiven: man wird schwerlich nachweisen können, woher er die seinigen genommen, da er hingegen in dem ernsten Theil seiner Dramen sich meistentheils an etwas Gegebnes anschließt. Seine komische Charakteristik ist eben so wahr, mannichfaltig und ergründend, als die ernsthafte. Er ist dabei so wenig zur Ueberladung geneigt, daß

man vielmehr ſagen kann, manche ſeiner Züge ſeien faſt zu fein für die Bühne, und können nur, durch einen großen Schauſpieler geltend gemacht, von ſehr gewitzigten Zuſchauern ganz verſtanden werden. Nicht nur viele Arten der Narrheit, ſondern auch die bloße Dummheit hat er ungemein ergötzlich und unterhaltend zu machen gewußt. Noch eine beſondre Gattung des Poſſenhaften findet ſich in ſeinen Stücken, die uns willkürlicher angebracht ſcheint, ſich aber auf Nachahmung einer wirklichen Sitte gründet. Dieß iſt die Einführung des Luſtigmachers, des Narren mit der Kappe und in ſcheckiger Tracht, auf Engliſch clown genannt, der in verſchiednen Luſtſpielen, jedoch bei weitem nicht in allen, unter den Trauerſpielen allein im Lear vorkommt; meiſtens ſeinen Witz nur in Geſprächen mit den Hauptperſonen übt; zuweilen auch in die Handlung eingeflochten iſt. Damals pflegten nicht nur die Fürſten Hofnarren zu halten, ſondern in vielen vornehmen Familien hielt man unter der übrigen Dienerſchaft einen ſolchen aufmunternden Hausgenoßen für ein gutes Gegenmittel gegen die Leerheit und Langeweile des täglichen Lebens, für eine willkommne Unterbrechung der hergebrachten Förmlichkeiten. Große Männer, ſelbſt Geiſtliche, achteten es nicht unter ihrer Würde, ſich von wichtigen Geſchäften in der Unterhaltung ihres Narren zu erholen; der berühmte Thomas Morus hat ſich mit dem ſeinigen zuſammen von Holbein malen laßen. Shakſpeare ſcheint eben vor dem Zeitpunkte gelebt zu haben, wo die Sitte abzukommen anfieng; in den nächſten engliſchen Luſtſpieldichtern nach ihm findet ſich der clown nicht mehr. Man hat die Abſchaffung der Narren als einen Beweis der Verfeinerung gerühmt, und unſre wackern Vorfahren bemitleidet, daß ſie an groben Poſſen Geſchmack finden können. Ich glaube aber

vielmehr, es wird an geschcidten Narren gefehlt haben, um die Stelle gehörig auszufüllen*); auf der andern Seite ist die Vernunft, bei aller Einbildung von sich selbst, zu zaghaft geworden, um eine so verwegne Ironie zu dulden: sie ist immer besorgt, der Mantel ihrer Gravität möchte aus seinen Falten kommen; und lieber als der Narrentheidung einen anerkannten Platz neben sich zu gönnen, hat sie unbewußter Weise die Rolle der Lächerlichkeit selbst übernommen, aber leider einer schwerfälligen und unerfreulichen Lächerlichkeit**). Es würde leicht sein, eine Sammlung vortrefflicher Einfälle und beißender Sarkasmen zu machen, die uns von bekannten Hofnarren aufbehalten sind. Ausgemacht ist es, daß sie den Fürsten häufig Wahrheiten sagten, die diese jetzt niemals zu hören bekommen ***). Shakspears Narren haben

*) Man sehe Hamlets Lobrede auf den Yorick. In Was ihr wollt sagt Viola:

Der Bursch ist klug genug, den Narrn zu spielen,
Und das geschickt thun, fordert ein'gen Witz.
Die Laune deren, über die er scherzt,
Die Zeiten und Personen muß er kennen,
Und wie der Falk auf jede Feder schießen,
Die ihm vor's Auge kommt. Dieß ist ein Handwerk
So voll von Arbeit als des Weisen Kunst.
Denn Thorheit, weislich angebracht, ist Witz,
Doch wozu ist des Weisen Thorheit nütz?

**) „Seit das bißchen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, so macht das bißchen Narrheit, was weise „Leute besitzen, große Parade.“ Wie es euch gefällt, Erster Aufzug, zweite Scene.

***) Karl der Kühne von Burgund berühmte sich oft, wie man weiß, mit Hannibal, als dem größten Feldherrn aller Zeiten, wetteifern zu wollen. Nach der Niederlage bei Granson begleitete ihn sein Narr auf seiner eilfertigen Flucht, und rief aus: gnädiger

meiſtens neben einiger Witzelei, die nicht ganz zu vermeiden ſteht, wenn man aus dem Witz ein Gewerbe macht, einen unvergleichlichen Humor, und endlich viel Verſtand, genug, um eine ganze Schaar gewöhnlicher weiſer Männer damit auszuſtatten.

Jetzt noch einiges über die Diction und den Versbau unſers Dichters. Seine Sprache iſt hie und da etwas veraltet, jedoch im Ganzen weit weniger als die der meiſten damaligen Schriftſteller, und dieß beweiſet die Güte ſeiner Wahl. Die Proſa war noch wenig bearbeitet, weil die Gelehrten mehrentheils lateiniſch ſchrieben: ein günſtiger Umſtand für den Dramatiker; denn was hat dieſer mit der wißenſchaftlichen Bücherſprache zu ſchaffen? Die früheren engliſchen Dichter hatte er nicht nur geleſen, ſondern ſtudiert; übrigens aber griff er ſeine Sprache unmittelbar aus dem Leben auf, und dieſes dialogiſche Element weiß er meiſterlich mit dem höchſten poetiſchen Schwunge zu verſchmelzen. Ich verſtehe nicht was einige Kunſtrichter mit dem Tadel wollen, Shakſpeare ſei oft ungrammatiſch. Um dieſe Behauptung durchzuführen, müßten ſie beweiſen, daß ähnliche Wortfügungen bei ſeinen Zeitgenoßen niemals vorkommen, wovon man gerade das Gegentheil darthun kann. In keiner Sprache läßt ſich Alles nach Grundſätzen beſtimmen, Vieles bleibt dem eigenſinnigen Sprachgebrauch überlaßen. Und daß ſich dieſer ſeitdem geändert, dafür wird man doch den Dichter nicht verantwortlich machen wollen? Die engliſche Sprache war damals noch nicht zu jener züchtigen Nüchternheit gelangt, die ſich in ihrer neueren Litteratur, vielleicht zum

„Herr! die haben uns einmal behannibalt!“ Hätte der Herzog dieſem warnenden Spotte Gehör gegeben, ſo hätte er nicht bald darauf ein ſo ſchmähliches Ende genommen.

wöhnung und perſönliche Einſeitigkeit entſtandne Manier zu haben. Vielmehr iſt er in Abſicht auf Verſchiedenheit des Tons und der Farbe nach Beſchaffenheit der Gegenſtände ein wahrer Proteus. Jede ſeiner Dichtungen iſt wie eine abgeſchloßne Welt, die ſich in ihrer eignen Sphäre bewegt. Es ſind Kunſtwerke, in einem durchgeführten Stil gearbeitet, worin ſich die Freiheit und beſonnene Wahl ihres Urhebers offenbart. Wenn die Durchbildung eines Werkes bis in ſeine kleinſten Theile nach einer Hauptidee, die Herrſchaft des beſeelenden Geiſtes über alle Mittel der Ausführung, Korrektheit zu heißen verdient, (und dieß iſt außer der Grammatik wohl der einzige gültige Sinn des Wortes) ſo darf man Shakſpearen nach Zuerkennung aller höheren Eigenſchaften, welche Bewunderung fordern, in den meiſten Fällen auch den Namen eines korrekten Dichters nicht verſagen.

## Achtundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: der Lustspiele: Die beiden Edelleute von Verona, Das Lustspiel der Irrungen, Die gezähmte böse Sieben, Verlorne Liebesmüh, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem, Der Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt.

Es würde sehr belehrend sein, einen Künstler, der zugleich der Stifter und Vollender seiner Kunst war, Schritt vor Schritt auf seiner Laufbahn zu begleiten, und seine Werke nach der Zeitordnung durchzugehen. Allein bis auf wenige feste Punkte, die man endlich gewonnen, fehlt es hiezu an den nöthigen Angaben. Der fleißige Malone hat zwar einen Versuch gemacht, Shakspeares Schauspiele chronologisch zu ordnen, den er aber selbst nur für hypothetisch ausgiebt, und der unter andern schon deswegen nicht recht gelingen konnte, weil er von seiner Untersuchung eine beträchtliche Anzahl Stücke ausschließt, welche dem Dichter zugeschrieben worden sind, nur von den Herausgebern seit Rowe als unächt verworfen werden, welche aber meines Bedünkens großentheils wirklich von ihm herrühren*).

*) Wäre dieses Buch zunächst für ein englisches Publikum bestimmt, so würde ich ein solches Urtheil im Widerspruch mit der

Das Beste wird also sein, die Schauspiele zu leichterer Uebersicht nach den Gattungen zu ordnen. Freilich ist dieß nur ein Nothbehelf: mehrere Kunstrichter haben eingesehen, daß Shakspeares Stücke im Grunde alle zu derselben Gattung gehören, wiewohl bald dieser, bald jener Bestandtheil, das Musikalische oder das Charakteristische, die Erfindung des Wunderbaren oder die Nachahmung des Wirklichen, das Pathetische oder das Komische, Ernst oder Ironie, in der Mischung vorwaltet. Shakspeare selbst macht sich, wie es scheint, über die kleinliche Bemühung mancher Kritiker lustig, Abtheilungen und Unterabtheilungen der Gattungen zu entdecken, und das Gesonderte ängstlich einzuzäunen, wenn der pedantische Polonius im Hamlet die Schauspieler empfiehlt, weil sie Alles aufzuführen verstehen, „Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, u. s. w.“ Ein andermal scherzt er über die bloß von dem unglücklichen Ausgange hergenommene Bestimmung des Tragischen:

Und tragisch ist es auch, mein gnäd'ger Fürst,
Denn Pyramus bringt selbst darin sich um.

Indessen kann man doch die Eintheilung in Lustspiele, Trauerspiele und historische Schauspiele nach dem gewöhnlichen

---

angenommenen Meinung nicht hinstellen, ohne es mit Gründen zu belegen. Doch die Erörterung ist zu weitläuftig, und bleibt einer besondern Schrift vorbehalten. Ueberdieß steht mir, während ich die letzte Hand an meine Vorlesungen lege, keine andre englische Büchersammlung als meine eigne zum Gebrauch offen. Diese würde ich zu diesem Zwecke vervollständigt haben, wenn nicht die Hemmung des Verkehrs mit England es unmöglich machte, sich englische Bücher außer den ganz gewöhnlichen zu verschaffen. Ich muß also in diesem Punkte um Nachsicht bitten, und will in einem Anhang zu dieser Vorlesung nur Einiges vorläufig erinnern.

Sprachgebrauch einigermaßen festhalten, wenn man nur die Uebergänge und Verwandtschaften nicht aus der Acht läßt. Der Inhalt der Lustspiele ist großentheils aus Novellen entlehnt: es sind romantische Liebesgeschichtchen; keines davon spielt ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältnissen. Alle haben dichterischen Schmuck, einige gehen in's Wunderbare oder in's Pathetische über. An diese schließen sich unmittelbar zwei der ausgezeichnetsten Trauerspiele an, Romeo und Julia, und Othello: beides wahre Novellen, und nach denselben Grundsätzen bearbeitet. In manchen historischen Schauspielen nehmen die komischen Charaktere und Auftritte einen beträchtlichen Raum ein; andre sind durchaus ernsthaft und laßen einen tragischen Haupteindruck zurück. Das wesentliche Kennzeichen, das sie unterscheidet, ist, daß die Verwickelung darin sich auf ein poetisches und nationales Interesse bezieht. Dieß ist nicht so der Fall im Hamlet, Lear und Macbeth, und deswegen rechnen wir diese Trauerspiele nicht zu den historischen Stücken, wiewohl das erste sich auf eine alte nordische, das zweite auf eine einheimische Sage gründet, und Macbeth schon in die nicht mehr fabelhafte Epoche der schottischen Geschichte fällt.

Unter den Lustspielen tragen die beiden Edelleute von Verona, die gezähmte böse Sieben, und das Lustspiel der Irrungen manche Spuren einer frühen Entstehung an sich. Die beiden Edelleute von Verona schildern den Wankelmuth der Liebe und ihre Treulosigkeit gegen die Freundschaft mit gefälligen Zügen, aber mit einer gewissen Oberflächlichkeit, fast möchte man sagen, mit eben dem Leichtsinn, den eine schnell entflammte und schnell wieder aufgegebene Leidenschaft im Gemüth voraussetzt. Dem Treulosen wird am Ende für seine zweideutige Reue von seiner ersten Geliebten ohne

Schwierigkeit verziehen; für die ernsthaftesten Vorfälle, die vorgehabte Entführung und unternommene Flucht einer Fürstentochter, die Gefangennehmung ihres Vaters zugleich mit ihr selbst durch eine Räuberbande, deren Hauptmann der eine der beiden Edelleute, der verrathne und verbannte Freund, gezwungener Weise geworden ist: für alles dieß wird geschwind eine friedliche Lösung gefunden. Es ist, als ob sich der Lauf der Welt nach einer flüchtigen Jugendgrille, Liebe genannt, fügen müßte. Julia, die ihren wankelmüthigen Geliebten unerkannt als Edelknabe begleitet, ist gleichsam eine leicht angelegte Skizze von den zarten weiblichen Gestalten, einer Viola und Imogen, die in späteren Stücken Shakspeares unter ähnlicher Verkleidung auf Liebesabenteuer ausgehen, und denen ihre gewagte Lage bei der jungfräulichsten Sittsamkeit einen ganz eignen Reiz giebt.

Das Lustspiel der Irrungen ist der Stoff der Menächmen des Plautus, ganz umgearbeitet und mit neuen Verwickelungen bereichert: unter Shakspeares Werken das einzige Beispiel einer Nachahmung oder Entlehnung aus den Alten. Den beiden gleichnamigen Zwillingsbrüdern sind zwei Sklaven beigegeben, ebenfalls Zwillinge, ununterscheidbar ähnlich und denselben Namen führend. Die Unwahrscheinlichkeit wird dadurch verdoppelt: aber wenn man einmal die erste, schon an's Unglaubliche gränzende, zugegeben hat, so wird man um die zweite nicht handeln; und soll der Zuschauer durch bloße Verwirrungen unterhalten werden, so können sie sich nicht bunt genug kreuzen. Es versteht sich, daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigstens eine sinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Mißverständniß verursachen, immer mit Masken gespielt werden sollten, und so wird es auch der Dichter beobachtet haben. Ich kann dem Tadel

nicht beiſtimmen, die Aufklärung ſei zu lange hinausgeſchoben: ſo lange ſich noch Neuheit und Steigerung in den verwirrenden Zufällen bemerken läßt, hat man keine Ermüdung zu beſorgen. Und dieß iſt hier wirklich der Fall: es geht ſo weit, daß der eine der beiden Brüder erſt für Schulden verhaftet, dann als ein Verrückter eingeſperrt wird, und der andre ſich vor einem Angriffe auf ſein Leben an einen geheiligten Zufluchtsort retten muß. Ohne allerlei Gemeinheiten, Schimpfreden und Schlägereien, kann es bei dieſem Gegenſtande nicht abgehen; Shakſpeare hat ihn aber auf alle Weiſe zu adeln geſucht. Ein paar Scenen der Eiferſucht und Liebe unterbrechen die Verwirrungen, die bloß der äußere Sinn verurſacht. Die Wiedererkennung wird dadurch feierlicher gemacht, daß der Fürſt dabei den Vorſitz führt, und daß die noch lebenden und lange getrennten Eltern der Zwillingsbrüder zugleich wieder vereinigt werden. Die Expoſition, wodurch der Zuſchauer im voraus unterrichtet ſein muß, während die handelnden Perſonen in der Unwißenheit befangen ſind, und die Plautus kunſtlos in einen Prolog verlegt, iſt hier, meiſterlich motiviert, in einer rührenden Erzählung des Vaters angebracht. Kurz, dieß dürften leicht die beſten von allen geſchriebenen oder möglichen Menächmen ſein, und wenn das Stück an Werth gegen andre Stücke Shakſpeares zurückſteht, ſo iſt es wohl nur weil ſich aus dem Stoffe nicht mehr machen ließ.

Die gezähmte böſe Sieben hat den Anſtrich eines italiäniſchen Luſtſpiels, wie denn auch bei dem Liebeshandel, welcher der Hauptſache zur Unterlage und Umgebung dient, ein Stück des Arioſt mittelbar oder unmittelbar benutzt iſt. Leicht ſkizzierte Charaktere und Leidenſchaften; eine ohne mühſame Anſtalten eingeleitete und in ihrem raſchen Gange durch

Bedenklichkeiten keiner Art gehemmte Intrigue; nur in der Art wie Petruchio Katharinen, die er, wiewohl zuvor gewarnt, auf seine Gefahr heiratet, zahm zu machen weiß, ist der charakteristische Gehalt und die eigenthümliche Laune des Engländers sichtbar. Die Farben sind etwas stark aufgetragen, aber mit gutem Grunde. Daß der Trotz eines wilden jungen Mädchens, im Widerspruch mit den Reizen ihres Geschlechtes, und weder durch körperliche noch Seelenstärke unterstützt, dem noch ungeschliffneren und grillenhafteren Eigensinn eines Mannes, den dieser nur verstellter Weise annimmt, bald weichen muß: eine solche Lehre kann auf der Schaubühne nicht anders, als mit der handgreiflichen Deutlichkeit eines Sprichworts, vorgetragen werden.

Noch merkwürdiger als das Stück selbst ist das Vorspiel: der betrunkne Keßelflicker, der im Schlaf aufgehoben und in einen Pallast gebracht wird, wo man ihn glauben macht, er sei ein Edelmann. Die Erfindung ist wohl nicht von Shakspeare. Holberg hat denselben Stoff gründlich und mit unnachahmlicher Wahrheit bearbeitet; allein er hat ihn in fünf Aufzüge ausgesponnen, wozu der Gehalt schwerlich hinreicht. Vermuthlich hat er nicht aus dem englischen Dramatiker geschöpft, sondern ebenfalls wie jener einen volksmäßigen Schwank benutzt. Es giebt dergleichen komische Motive, die sehr alt sind, ohne je veralten zu können. Shakspeare zeigt sich dabei, wie immer, als einen vornehmen Dichter: Alles ist nur leicht angedeutet, aber an Zierlichkeit und feiner Mäßigung dürfte er schwer zu übertreffen sein. Auch hat er die Ironie nicht übersehen, die sich natürlich darbietet, daß der große Herr, den Müßiggang und Langeweile dahin bringt, einen armen Schlucker zu mystificieren, von seiner Lage eben keinen beßern Gebrauch zu machen

weiß, als dieſer, der alle Augenblicke in ſeine pöbelhaften Angewöhnungen zurückfällt. Es fehlt, ich weiß nicht durch welchen Zufall, die letzte Hälfte dieſes Vorſpiels, nämlich wie der Keßelflicker in ſeiner neuen Herrlichkeit ſich wiederum von Sinnen trinkt, und im Schlafe in ſeinen bettelhaften Zuſtand zurückverſetzt wird. Dieß ſollte am Schluße des größeren Stückes folgen. Die Zwiſchenreden, womit der Keßelflicker das vor ihm aufgeführte Luſtſpiel unterbricht, mochten improviſiert werden, aber es iſt nicht glaublich, daß Shakſpeare den augenblicklichen Eingebungen der Schauſpieler, auf die er nicht viel hielt, die Vollendung eines ſo ſorgfältig angefangnen, wiewohl kleinen Werkes überlaßen haben ſollte. Uebrigens hängt das Vorſpiel nur dadurch mit dem Stücke zuſammen, daß es zu dem neuen Leben des vermeinten Edelmanns gehört, auf ſeinem Schloß wandernde Komödianten vor ſich ſpielen zu laßen. Dieſe Erfindung, beluſtigende Zuſchauer auf der Bühne mitaufzuführen, iſt von ſpätern engliſchen Dichtern ſehr witzig gebraucht worden.

Verlorne Liebesmüh wird auch zu den Jugendſtücken gezählt. Es iſt eine muthwillige Gaukelei, ein ganzes Füllhorn der munterſten Scherze iſt darin ausgeſchüttet. Jugendlichkeit iſt allerdings in dem üppigen Ueberfluß der Ausführung ſichtbar: die ununterbrochene Folge der Wortſpiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuſchauer kaum zu Athem kommen; die Funken des Witzes ſprühen, ſo, daß ſie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großentheils den raſchen Unterredungen, womit vorübergehende Maſken im Carnaval einander necken. Ein junger König von Navarra hat ein Gelübde gethan, mit dreien ſeiner Hofleute in ſtrenger Eingezogenheit ſich auf drei Jahre dem Studium der Weisheit zu widmen; er hat zu dem Ende alle weibliche

Gesellschaft vom Hofe verbannt, und den Umgang mit Frauen hoch verpönt. Aber kaum hat er dieß in einer pomphaften Rede, der größten Heldenthaten würdig, angekündigt, so kommt die Tochter des Königs von Frankreich an seinen Hof, um im Namen ihres bettlägerigen alten Vaters eine verpfändete Provinz zurückzufordern. Er ist genöthigt ihr Audienz zu geben, verliebt sich sogleich in sie, und seinen Gefährten, die dabei ältere Bekanntschaften mit den Hofdamen der Prinzessin erneuern, geht es ihrerseits nicht beßer. Alle sind schon im Herzen bundbrüchig, ohne von einander zu wißen: sie belauschen sich nach der Reihe, wie jeder dem einsamen Walde ein Gedicht voll Liebespein anvertraut; jeder schilt und meistert den später gekommenen, zuletzt tritt Biron, vom Anfange an der Spötter unter ihnen, hervor, und beschämt den König und die beiden Andern, bis auch ihn ein entdeckter Liebesbrief zu Schanden macht. Er hilft sich und ihnen heraus, indem er die Thorheit des gebrochnen Gelübdes schildert, und mit einer herrlichen Lobrede auf die Frauen sie zu den Fahnen der Liebe schwören heißt. Diese Scene ist unvergleichlich angelegt und der Gipfel des Ganzen. Wie sie nachher ihre Liebeswerbung in einer Verkleidung mündlich anbringen, und von den ebenfalls verkleideten Damen irre geleitet und zum besten gehabt werden: dieß ist vielleicht etwas zu lang ausgesponnen. Auch könnte man finden, der Dichter falle aus dem Tone, da er plötzlich den Tod des Königs von Frankreich melden läßt, und die Prinzessin nun die ernsthaften Anträge des jungen Fürsten bis nach Verlauf ihrer Trauerzeit und einer ihm für seinen Leichtsinn aufgelegten Buße ablehnt. Allein aus der Neckerei, die in dem ganzen Stücke herrscht, ließ sich kaum ein befriedigender Schluß entwickeln: die Personen können nur durch

eine fremde Einwirkung nach dem Rauſche der Ausgelaßenheit wieder nüchtern werden. Die groteſken Figuren, welche dazwiſchen zur Beluſtigung dienen, ein prahlhafter phantaſtiſcher Spanier, Don Armado, ein paar Schulpedanten und ein Bauertölpel, ſind Geſchöpfe einer grillenhaften Einbildungskraft, und recht zu Zielſcheiben für den Witz einer muntern Geſellſchaft geſchaffen.

Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem und der Kaufmann von Venedig haben darin Verwandtſchaft mit einander, daß neben der Hauptverwickelung, die ſich auf wichtige, für Glück und Unglück des Lebens entſcheidende Verhältniſſe bezieht, und das ſittliche Gefühl ſtark in Anſpruch nimmt, immer mit gewandter Kunſt für aufheiternde Beimiſchungen geſorgt iſt. Nicht als ob der Dichter jenen Eindrücken nicht ihr volles Recht widerfahren ließe: er fügt ihnen nur durch Unterhaltung der Einbildungskraft und des Verſtandes das gehörige Gegengewicht bei. Er ſtattet die Geſchichte mit allen den einzelnen Zügen aus, die ihr das Anſehen einer wirklich geſchehenen, wiewohl außerordentlichen Thatſache geben. Aber er verfällt nie in den weinerlichen Ton des empfindſamen Dramas, noch in die Peinlichkeit jener Schauſpiele mit einer moraliſchen Richtung, die eigentlich nur dramatiſierte Strafpredigten ſind. Mitleiden, Aengſtigung und Unwillen werden nur drückend durch allzu langes Verweilen dabei, und durch ausſchließende Beſchränkung darauf in der Geſammtheit eines Werkes. Shakſpeare führt uns immer aus der Engigkeit der geſelligen Einrichtungen oder Anmaßungen, womit die Menſchen einander Licht und Luft verbauen, in's Freie hinaus, ehe wir noch ſelbſt das Bedürfniß gewahr werden.

Ende gut Alles gut, iſt die bekannte Geſchichte eines

Bedenklichkeiten keiner Art gehemmte Intrigue; nur in der Art wie Petruchio Katharinen, die er, wiewohl zuvor gewarnt, auf seine Gefahr heiratet, zahm zu machen weiß, ist der charakteristische Gehalt und die eigenthümliche Laune des Engländers sichtbar. Die Farben sind etwas stark aufgetragen, aber mit gutem Grunde. Daß der Trotz eines wilden jungen Mädchens, im Widerspruch mit den Reizen ihres Geschlechtes, und weder durch körperliche noch Seelenstärke unterstützt, dem noch ungeschliffneren und grillenhafteren Eigensinn eines Mannes, den dieser nur verstellter Weise annimmt, bald weichen muß: eine solche Lehre kann auf der Schaubühne nicht anders, als mit der handgreiflichen Deutlichkeit eines Sprichworts, vorgetragen werden.

Noch merkwürdiger als das Stück selbst ist das Vorspiel: der betrunkne Keßelflicker, der im Schlaf aufgehoben und in einen Pallast gebracht wird, wo man ihn glauben macht, er sei ein Edelmann. Die Erfindung ist wohl nicht von Shakspeare. Holberg hat denselben Stoff gründlich und mit unnachahmlicher Wahrheit bearbeitet; allein er hat ihn in fünf Aufzüge ausgesponnen, wozu der Gehalt schwerlich hinreicht. Vermuthlich hat er nicht aus dem englischen Dramatiker geschöpft, sondern ebenfalls wie jener einen volksmäßigen Schwank benutzt. Es giebt dergleichen komische Motive, die sehr alt sind, ohne je veralten zu können. Shakspeare zeigt sich dabei, wie immer, als einen vornehmen Dichter: Alles ist nur leicht angedeutet, aber an Zierlichkeit und feiner Mäßigung dürfte er schwer zu übertreffen sein. Auch hat er die Ironie nicht übersehen, die sich natürlich darbietet, daß der große Herr, den Müßiggang und Langeweile dahin bringt, einen armen Schlucker zu mystificieren, von seiner Lage eben keinen beßern Gebrauch zu machen

weiß, als dieſer, der alle Augenblicke in ſeine pöbelhaften Angewöhnungen zurückfällt. Es fehlt, ich weiß nicht durch welchen Zufall, die letzte Hälfte dieſes Vorſpiels, nämlich wie der Keßelflicker in ſeiner neuen Herrlichkeit ſich wiederum von Sinnen trinkt, und im Schlafe in ſeinen bettelhaften Zuſtand zurückverſetzt wird. Dieß ſollte am Schluße des größeren Stückes folgen. Die Zwiſchenreden, womit der Keßelflicker das vor ihm aufgeführte Luſtſpiel unterbricht, mochten improviſiert werden, aber es iſt nicht glaublich, daß Shakſpeare den augenblicklichen Eingebungen der Schauſpieler, auf die er nicht viel hielt, die Vollendung eines ſo ſorgfältig angefangnen, wiewohl kleinen Werkes überlaßen haben ſollte. Uebrigens hängt das Vorſpiel nur dadurch mit dem Stücke zuſammen, daß es zu dem neuen Leben des vermeinten Edelmanns gehört, auf ſeinem Schloß wandernde Komödianten vor ſich ſpielen zu laßen. Dieſe Erfindung, beluſtigende Zuſchauer auf der Bühne mitaufzuführen, iſt von ſpätern engliſchen Dichtern ſehr witzig gebraucht worden.

Verlorne Liebesmüh wird auch zu den Jugendſtücken gezählt. Es iſt eine muthwillige Gaukelei, ein ganzes Füllhorn der munterſten Scherze iſt darin ausgeſchüttet. Jugendlichkeit iſt allerdings in dem üppigen Ueberfluß der Ausführung ſichtbar: die ununterbrochene Folge der Wortſpiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuſchauer kaum zu Athem kommen; die Funken des Witzes ſprühen, ſo, daß ſie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großentheils den raſchen Unterredungen, womit vorübergehende Maſken im Carnaval einander necken. Ein junger König von Navarra hat ein Gelübde gethan, mit dreien ſeiner Hofleute in ſtrenger Eingezogenheit ſich auf drei Jahre dem Studium der Weisheit zu widmen; er hat zu dem Ende alle weibliche

freilich sehr verschieden. Es ist ein großer Theaterstreich, im ächten und zu billigenden Sinne, wie die unschuldige Hero vor dem Altar, im Augenblick der Vermählung, im Angesicht ihrer Familie und vieler Zeugen, durch die ehrenrührigsten, jedoch mit einem großen Schein der Wahrheit bekleideten Beschuldigungen zu Schanden gemacht wird. Der Eindruck wäre tragisch zu nennen, wenn ihn Shakspeare nicht, um den glücklichen Ausgang vorzubereiten, mit Fleiß gemäßigt hätte. Die Entdeckung des gegen Hero angestifteten Bubenstücks ist schon zuvor begonnen, obgleich den Personen, denen daran liegt, noch unbekannt; und der Dichter hat durch die verwirrte Einfalt von ein paar Gerichtsbedienten und Nachtwächtern die Verhaftung und die Verhöre der Schuldigen in die ergötzlichsten Scenen umzuwandeln gewußt. Ein zweiter Theaterstreich, der dem ersten das Gleichgewicht hält, ist es, wie Claudio, von seinem Irrthume überführt, einer Verwandten seiner todtgeglaubten Braut die Hand zu geben meint, und sie sich nun als Hero selbst entschleiert. Was aber besonders dem Stücke schon zu Shakspeares Zeit ungemeinen Beifall verschaffte, und seitdem in England immer dessen Glück gemacht hat, sind die Rollen des Benedict und der Beatrice: zwei muthwillige Wesen, die sich mit gegenseitigen Spöttereien niemals Frieden laßen. Erklärte Rebellen gegen die Liebe, werden sie dadurch in deren Netz verstrickt, daß ihre Freunde sich verabreden, beide glauben zu machen, jedes sei der Gegenstand einer geheimen Leidenschaft des andern. Ich weiß nicht wer es ohne Einsicht getadelt hat, daß, um sie zu fangen, derselbe Kunstgriff zweimal angebracht wird: das Scherzhafte liegt eben in dieser Symmetrie der Täuschung. Ihre Freunde schreiben sich die ganze Wirkung zu, aber die ausschließende Richtung ihrer Necke-

reien gegen einander iſt ſchon ein Kennzeichen einer aufkeimenden Neigung. Selbſt bei der Liebeserklärung verläßt ihre witzige Aufgeweckttheit ſie nicht; bloß um die verunglimpfte Hero zu vertheidigen, kommt edler Ernſt in ihr Betragen. Dieß iſt ſehr gut gedacht: die Liebhaber des Scherzes, um nicht mit Luſtigmachern vom Gewerbe verwechſelt zu werden, müßen einen Punkt haben, worüber ſie hinaus keinen Spaß verſtehen.

In Gleiches mit Gleichem hat die Natur des Gegenſtandes Shakſpearen genöthigt, ſeine Poeſie mit der Criminal-Juſtiz vertrauter zu machen, als er ſonſt gern zu thun pflegt. Alle dahin einſchlagenden Verrichtungen, alle Arten dabei handelnder oder leidender Perſonen werden uns vorübergeführt: der heuchelnde Oberrichter, der mitleidige Gefängnißwärter und der rohe Henker; ein junger Mann von Stande, der die Verführung ſeiner Geliebten vor der Ehe mit dem Tode büßen ſoll; liederliches Geſindel, das die Polizei aufhebt; ja ein abgehärteter Verbrecher, den ſelbſt die Zurüſtungen zu ſeiner Hinrichtung nicht aus ſeiner viehiſchen Stumpfheit aufwecken können. Aber wie ſchonend und milde ungeachtet der ergreifenden Wahrheit iſt Alles gehalten! Das Stück führt mit Unrecht ſeinen Namen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen iſt eigentlich der Triumph der Gnade über die ſtrafende Gerechtigkeit, weil kein Menſch ſicher genug vor Fehltritten iſt, um ſich zu deren Verwalter unter ſeines Gleichen aufzuwerfen. Die ſchönſte Zierde der Compoſition iſt der Charakter der Iſabella, welche, im Begriff als Nonne eingekleidet zu werden, ſich durch fromme Liebe bewegen läßt, wiederum die verworrnen Wege der Welt zu betreten, ohne daß die himmliſche Reinheit ihres Gemüthes durch die allgemeine Verderbtheit auch nur mit einem unheiligen Gedan-

ken befleckt würde: in der demüthigen Tracht einer Novizen-Schwester ein wahrer Engel des Lichts. Wie der kalte und unbescholtene Angelo, dem der Herzog aufgetragen hat, in seiner vorgeblichen Abwesenheit durch strenge Handhabung der Gesetze den ausschweifend gewordnen Sitten zu steuern, selbst von den jungfräulichen Reizen Isabellas versucht wird, als sie für ihren wegen eines jugendlichen Fehltritts zum Tode verurtheilten Bruder Claudio bittet; wie er seine Zumuthung, ihre Ehre für das Leben Claudios aufzuopfern, anfangs in scheuen und dunkeln Reden vorbringt, endlich schamlos mit der Sprache herausgeht; wie Isabella ihn mit edlem Unwillen zurückweist; wie sie ihrem Bruder das Vorgefallne erzählt, und dieser sie zuerst billigt, dann, von Todesfurcht hingerißen, sie ebenfalls bereden will, in ihre Entehrung zu willigen: in diesen Meisterscenen hat Shakspeare die Tiefen des menschlichen Herzens ergründet. Das Interesse ruht ganz auf der Behandlung, er giebt hier nichts auf den Reiz der Neugier; denn der als Mönch verkleidete Herzog ist immer da, um über seinen gefährlichen Stellvertreter zu wachen, und allem Uebel vorzubeugen, das man besorgen könnte: man sieht der feierlichen Entscheidung mit Zuversicht entgegen. Der Herzog spielt die Rolle des Mönchs bis zur Täuschung natürlich, er vereinigt in sich die Weisheit des Geistlichen und des Fürsten. Nur liebt seine Weisheit allzu sehr die Umwege: es schmeichelt seiner Eitelkeit, unsichtbar gleichsam eine irdische Vorsehung zu spielen; es unterhält ihn mehr, seine Unterthanen zu belauschen, als auf hergebrachte Weise zu regieren. Da er am Ende alle Schuldigen begnadigt, so sieht man nicht, wie sein anfänglicher Zweck, die Strenge der Gesetze durch Ausübung einer fremden Hand wiederherzustellen, erreicht wird. Der Dichter möchte also

wohl die Ironie beabſichtet haben, daß von den vielen Läſterungen über den Herzog, die der vorwitzige Lucio ihm ſagt, ohne ihn zu kennen, doch dasjenige, was ſeine ſeltſamen Grillen betrifft, nicht ſo ganz ohne Grund iſt. Es verdient bemerkt zu werden, daß Shakſpeare, mitten unter der Erbitterung religiöſer Parteien, den Stand des Mönches mit Vorliebe, und ſeinen Einfluß immer als wohlthätig ſchildert. Man findet bei ihm keine von den ſchwarzen tückiſchen Mönchen, die eine mehr proteſtantiſche als poetiſche Begeiſterung einigen unſrer neueren Dichter an die Hand gegeben hat. Nur die Neigung legt Shakſpeare ſeinen Mönchen bei, nachdem ſie für ſich ſelbſt Verzicht auf die Welt gethan, ſich dienſtfertig in die Angelegenheiten Andrer zu miſchen; auch in Abſicht auf den frommen Betrug macht er ſie nicht ſehr gewißenhaft. Dergleichen ſpielen der Mönch in Romeo und Julia, der in Viel Lärmen um Nichts, und ſogar der Herzog, den hierin, gegen das bekannte Sprichwort, die Kutte wirklich zum Mönch zu machen ſcheint.

Der Kaufmann von Venedig iſt eins von Shakſpeares vollendetſten Werken: zugleich außerordentlich popular, für die ſtärkſte Wirkung auf der Bühne berechnet, und für den betrachtenden Kenner ein Wunder ſinnreicher Kunſt. Der Jude Shylock gehört zu den unbegreiflichen Meiſterſtücken von Charakteriſtik, wovon es nur bei'm Shakſpeare Beiſpiele giebt. Es iſt leicht für den Dichter wie für den Schauſpieler, nationale Geſinnungen, Sprecharten und Geberden in Caricatur aufzuſtellen. Aber Shylock iſt nichts weniger als ein gemeiner Jude: er hat eine ſehr beſtimmte, gebildete und originelle Perſönlichkeit, und dennoch ſpürt man in allen ſeinen Aeußerungen einen leiſen Anſtrich von Judenthum. Man glaubt in den bloß geſchriebenen Worten einen Hauch

von jüdischer Aussprache zu vernehmen, wie er auch in den höhern Ständen ungeachtet der gesellschaftlichen Verfeinerung zuweilen noch übrig bleibt. In ruhigen Lagen wird das dem europäischen Blut und den christlichen Sitten Fremde unmerklicher, mit der Leidenschaft tritt das nationale Gepräge stärker hervor. Alle diese unnachahmlichen Feinheiten erfordern die gewandteste Kunst eines großen Schauspielers, um sie gehörig auszudrücken. Shylock ist ein unterrichteter Mann, sogar auf seine Weise ein Denker; nur die Region, wo menschliche Gefühle wohnen, hat er nicht entdeckt: seine Moral ist auf den Unglauben an Güte und Edelmuth gebaut. Nächst dem Geiz wird Rachsucht über den Druck und die Erniedrigung, welche sein Volk erduldet, die vornehmste Triebfeder seines Handelns. Natürlich haßt er vor allen die wahrhaft christlich gesinnten Christen: das Beispiel uneigennütziger Nächstenliebe scheint ihm die ärgste Judenverfolgung. Der Buchstabe des Gesetzes ist sein Abgott; er weigert sich, die Stimme der Gnade zu hören, die aus dem Munde der Portia mit himmlischer Beredsamkeit sich ihm offenbart: er besteht auf dem strengen unbiegsamen Recht, und so fällt es denn auf sein eignes Haupt zurück. Hierin wird er ein Sinnbild von der allgemeinen Geschichte seines unglücklichen Volkes. Die schwermüthige und sich selbst vernachläßigende Großmuth des Antonio ist rührend erhaben. Auch ist ihm, als einem königlichen Kaufmann, ein ganzes Gefolge edler Freunde beigegeben. Der Gegensatz, den dieß mit der selbstischen Grausamkeit des Wucherers Shylock bildet, war nöthig zur Ehrenrettung der menschlichen Natur. Die Gefahr, worin Antonio bis gegen Ende des vierten Aufzugs schwebt, und welcher die Einbildungskraft sich kaum zu nähern wagt, würde zu schmerzlich ängstigen, wenn nicht für Auf-

heiterung und Zerſtreuung geſorgt wäre. Dieſe gewähren beſonders die Auftritte auf dem Landſitze der Portia, die den Zuſchauer in eine ganz andre Sphäre verſetzen. Und doch hängen ſie durch die Verkettung der Urſachen und Wirkungen genau mit der Hauptſache zuſammen: die Ausrüſtung Baſſanios zu ſeiner Brautwerbung iſt Schuld, daß Antonio die gefährliche Verſchreibung eingeht, und Portia rettet wiederum durch den Rath ihres Oheims, eines berühmten Rechtsgelehrten, den Freund ihres Geliebten. Aber noch auf eine andre Weiſe ſind die Verhältniſſe der dramatiſchen Compoſition hiebei vortrefflich beobachtet. Der Rechtshandel zwiſchen Shylock und Antonio wird zwar als eine wirklich vorgefallene Thatſache berichtet, allein es bleibt doch ein unerhörter und einziger Fall. Shakſpeare hat ihm alſo einen eben ſo außerordentlichen Liebeshandel beigeſellt: eins wird durch das andre wieder natürlich und wahrſcheinlich. Eine reiche, ſchöne und geiſtreiche Erbin, die nur durch Löſung eines Räthſels gewonnen werden kann; die verſchloßnen Käſtchen; die ausländiſchen Prinzen, welche kommen um das Abenteuer zu beſtehen, alles dieß reizt die Einbildungskraft mit einem märchenhaften Glanz. Die beiden Scenen, wo der nach morgenländiſcher Art ſchwülſtige Prinz von Marocco und der ſich weiſe dünkende Prinz von Arragon unter den Käſtchen wählen, ſpannen nur die Neugier und beſchäftigen den Scharfſinn; in der dritten, wo die beiden Liebenden vor der unvermeidlichen Wahl zagen, die in einem Augenblicke ſie einander ganz geben oder für immer entreißen kann, hat Shakſpeare alle Beſtechungen des Gefühls, allen Zauber der Poeſie aufgeboten. Man theilt das Entzücken Portias und Baſſanios nach der glücklichen Wahl: man begreift wohl, warum ſie einander lieben, denn ſie zeigen ſich beide unend-

lich liebenswürdig. Die Gerichtsscene, die den vierten Akt einnimmt, ist für sich ein vollständiges Drama, worein sich das Interesse des Ganzen zusammendrängt. Der Knoten ist nun freilich gelöst, und nach gemeinen Ansichten von theatralischer Befriedigung könnte der Vorhang fallen. Aber der Dichter wollte seine Zuschauer nicht mit den trüben Eindrücken entlaßen, welche die mühsam und unerwartet erlangte Rettung Antonios und die Bestrafung des verworfnen Shylock zurücklässt: darum hat er den fünften Aufzug als ein musikalisches Nachspiel im Stücke selbst hinzugefügt. Die Episode von der entführten Tochter des Juden, Jessica, in der Shakspeare nationale Züge mit Anmuth zu umkleiden gewußt hat, und eine Neckerei Portias und ihrer Gefährtin gegen ihre neuvermählten Gatten, geben ihm den Stoff dazu. Die Scene eröffnet sich mit dem tändelnden Geflüster zweier Liebenden in einer Sommernacht; dann sanfte Musik und eine entzückte Lobrede auf diese Ordnerin der Welt und der Gemüther; hierauf treten die Hauptpersonen auf, und nach einer artigen verstellten Entzweiung endigt Alles mit den heitersten Scherzen.

Wie es euch gefällt ist ein Stück von ganz entgegengesetzter Art. Es würde schwer sein, den Inhalt in eine ordentliche Erzählung zu bringen: es geschieht eben nichts, oder was geschieht, ist nicht so wesentlich, als was gesagt wird; auch was man allenfalls die Auflösung nennen kann, ist ziemlich willkürlich herbeigeführt. Wer nichts gewahr wird, als was sich berechnen läßt, wird kaum einen wirklichen Plan darin anerkennen wollen. Verbannung und Flucht haben in den Ardennen eine seltsame Gesellschaft versammelt: einen durch seinen Bruder entthronten Herzog, der mit seinen treuen Unglücksgefährten in der wilden Gegend

von der Jagd lebt; zwei verkleidete einander ſchweſterlich liebende Prinzeſſinnen; einen witzigen Hofnarren; endlich die einheimiſchen Bewohner des Waldes, idealiſche und natürliche Schäfer und Schäferinnen. Dieſe leicht hingezeichneten Figuren ziehn in buntem Wechſel vorüber, und immer ſieht man die ſchattige dunkelgrüne Landſchaft im Hintergrunde, und glaubt friſche Waldluft zu athmen. Keine Uhr, keine geregelte Tagesordnung mißt hier die Stunden: ſie verfließen ungezählt in den Beſchäftigungen oder dem phantaſtiſchen Müßiggange, dem ſich jeder nach ſeiner Laune oder Gemüthsart ergiebt, und dieſe unbegränzte Freiheit entſchädigt alle für die eingebüßten Bequemlichkeiten des Lebens. Der eine wirft ſich einſam unter einen Baum, und hängt melancholiſchen Betrachtungen über den Wechſel des Glücks, die Falſchheit der Welt und die ſelbſtgeſchaffnen Plagen der Geſellſchaft nach; andre laßen geſellige Jagd- und Freuden-Lieder unter Begleitung der Waldhörner erklingen. Eigennutz, Neid und Ehrgeiz ſind in den Städten dahinten geblieben; unter den menſchlichen Leidenſchaften hat nur die Liebe den Eingang in dieſe Wildniß gefunden, wo ſie dem einfachen Hirten dieſelbe Sprache lehrt, wie dem ritterlichen Jüngling, der ſeine Liebesreime an die Stämme der Bäume hängt. Eine ſpröde Schäferin verliebt ſich augenblicklich in die in Männertracht verkleidete Roſalinde, als dieſe ihr mit Uebermuth ihre Härte gegen den armen Liebhaber verweiſt, und der ſelbſterfahrne Schmerz der Verſchmähung bringt ſie zuletzt zum Mitleiden und zur Erwiderung. Der Narr treibt ſeine philoſophiſche Verachtung des äußern Glanzes und ſeinen Spott über die Täuſchungen der Liebe ſo weit, daß er ſich mit Fleiß die häßlichſte und einfältigſte Bauerdirne zur Liebſten ausſucht. Durch dieß ganze Gemälde hat der Dichter

zeigen wollen, daß es nichts bedarf, um die der Natur und dem menschlichen Geiste inwohnende Poesie hervorzurufen, als mit Abwerfung des angekünstelten Zwanges beide der angebornen Freiheit zurückzugeben. In dem Gange des Schauspieles selbst ist die träumerische Sorglosigkeit eines solchen Daseins ausgedrückt: sogar durch den Titel hat Shakspeare dieß angedeutet. Wer sich daran ärgern wollte, daß in diesem romantischen Walde das Ceremoniel der dramatischen Kunst nicht gehörig beobachtet sei, der würde mit Recht dem klugen Narren überantwortet werden, um ihn glimpflich auf irgend ein prosaisches Gebiet hinaus zu geleiten.

# Neunundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: Lustspiele:) Der h. Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt, Ein Sommernachtstraum, Der Sturm, Das Wintermärchen, Cymbelin. — Romeo und Julia. Othello. Beurtheilung der Trauerspiele: Hamlet.

Der heilige Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt vereinigt die Unterhaltung einer sinnreich gesponnenen Intrigue mit dem Reichthum komischer Charaktere und Situationen, und mit dem Farbenzauber einer ätherischen Poesie. Shakspeare behandelt meistentheils in seinen Lustspielen die Liebe mehr wie eine Sache der Einbildungskraft als des Herzens; aber hier erinnert er uns ganz besonders daran, daß in seiner Sprache dasselbe Wort (fancy) zugleich Phantasie und Liebe bedeutete. Die Liebe des Musik-berauschten Herzogs zur Olivia ist nicht nur eine Phantasie sondern eine Einbildung; Viola scheint sich anfangs willkürlich in den Herzog zu verlieben, dem sie als Edelknabe dient, wiewohl sie nachher die zartesten Saiten des Gefühls berührt; die stolze Olivia wird durch den schüchternen und einschmeichelnden Boten des Herzogs bestrickt, in welchem sie keine verkleidete Nebenbuhlerin vermuthet, und nimmt zuletzt durch

eine zweite Täuschung den Bruder für die Schwester. Diesen, ich möchte sagen, idealischen Thorheiten, dienen die baren Narrheiten zum Gegenbild, wozu behagliche Schalkheit die lächerlichen Personen des Stücks, ebenfalls unter dem Vorwande der Liebe, anstiftet: die ungeschickte Bewerbung eines albernen und wüsten Landjunkers um Olivia, und seine Ausforderung an Viola; die Einbildung des pedantischen Haushofmeisters Malvolio, seine Herrschaft sei insgeheim in ihn verliebt, die ihn so weit bringt, daß er als verrückt eingesperrt und von dem Narren in der Tracht eines Geistlichen besprochen wird. Diese Scenen sind eben so fein und bedeutsam, als ergötzlich zum Lachen eingerichtet. Wenn dieß in der That Shakspeares letztes Werk war, wie behauptet wird, so hat er bis zuletzt einer gleichen Jugend des Geistes genoßen und die ganze Fülle seiner Talente mit sich in's Grab genommen.

Die lustigen Weiber von Windsor, wiewohl sie recht eigentlich ein Lustspiel nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes sind, übergehen wir hier, und versparen es bis nach Heinrich dem Vierten von ihnen zu sprechen, um die Rolle des Falstaff im Zusammenhange zu beurtheilen.

Ein Sommernachts-Traum und der Sturm laßen sich darin mit einander vergleichen, daß in beiden die Einwirkung einer wunderbaren Geisterwelt mit dem Gewirr menschlicher Leidenschaften und mit den possenhaften Abenteuern der Narrheit verflochten ist. Der Sommernachts-Traum ist zuverläßig sehr früh geschrieben, der Sturm allem Ansehen nach aus Shakspeares späterer Zeit: die meisten Kunstrichter räumen daher, in der Voraussetzung, der Dichter müße sich mit zunehmender Reife des Geistes immer vervollkommt haben, dem letzten Stücke einen großen Vorzug vor dem ersten ein.

Ich kann hierin nicht ſo ganz einſtimmen: wie mir ſcheint, hält der innere Werth dieſer beiden Werke ſich ziemlich die Wage, und nur perſönlicher Geſchmack kann zur Vorliebe für das eine oder das andere entſcheiden. Die Ueberlegenheit des Sturms von Seiten gründlicher und origineller Charakterzeichnung fällt in die Augen; man muß an dem Ganzen eine tiefſinnige Kunſt bewundern, die ihre Mittel weiſe ausſpart, und ihre Anſtalten, das Gerüſte zu dem luftigen Wundergebäude, geſchickt zu verkleiden weiß. In dem Sommernachts-Traum hingegen ſtrömt eine ergiebige Ader der kühnſten und muthwilligſten Erfindung; die außerordentlichſte Zuſammenſtellung fremdartiger Beſtandtheile ſcheint durch einen ſinnreichen Zufall ohne Mühe entſtanden zu ſein, und die Farben ſind von einer ſo hellen Durchſichtigkeit, als ließe ſich die ganze bunte Gaukelei mit einem Hauche wegblaſen. Die hier geſchilderte Feenwelt gleicht jenen zierlichen Arabesken, wo kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln nur halb verkörpert aus Blumenkelchen hervorwachſen. Dämmerung, Mondſchein, Thau und Frühlingsdüfte ſind das Element dieſer zarten Geiſter; ſie helfen der Natur ihren Teppich aus grünem Laube, vielfarbigen Blumen und ſchimmernden Inſekten ſticken; in der Menſchenwelt tändeln ſie bloß kindlich und grillenhaft mit ihren wohlthätigen oder ſchädlichen Einflüßen. Ihr heftigſter Zorn löſt ſich in eine gutmüthige Neckerei auf; ihre Leidenſchaften, von allem irdiſchen Stoff entkleidet, ſind bloß ein idealiſcher Traum. Die Liebe unter den Sterblichen iſt dann auch im Verhältniß hiezu als eine poetiſche Bezauberung geſchildert, die durch einen entgegengeſetzten Zauber augenblicklich aufgehoben und dann wieder hergeſtellt werden kann. Die verſchiednen Theile der Anlage, die Hochzeitfeier des Theſeus, der Zwiſt des Oberon und

der Titania, die Flucht der zwei liebenden Paare, und die theatralischen Uebungen der Handwerker, sind so leicht und glücklich verflochten, daß sie durchaus zu einander zu gehören scheinen, um ein Ganzes zu bilden. In dem von Elfen bevölkerten Walde muß sich das Unerwartete fügen. Oberon will die Verwirrung der Liebenden lösen, und steigert sie durch einen Fehlgriff seines Dieners auf's höchste, bis er endlich ihrer vergeblichen Liebespein, ihrem Wankelmuth und ihrer Eifersucht zurecht hilft, und die Treue in ihre alten Rechte einsetzt. Die Aeußersten des Phantastischen und Gemeinen werden zusammengeknüpft, als die verzauberte Titania erwacht, und sich in einen plumpen Gesellen mit einem Eselskopfe verliebt, der eben einen tragischen Liebhaber vorgestellt oder vielmehr entstellt hat. Das scherzhafte Wunder der Verwandlung Bottoms ist eigentlich nur die Uebersetzung einer Metapher in ihren buchstäblichen Sinn: aber in seinem Benehmen bei der zärtlichen Anbetung der Feenkönigin ist es auf's lustigste anschaulich gemacht, wie zu seiner gewöhnlichen Albernheit noch das Bewußtsein eines solchen Kopfputzes hinzukommt. Theseus und Hippolyta sind gleichsam eine prächtige Einfaßung des Gemäldes: sie repräsentieren bloß, aber mit stattlichem Pomp. Die Gespräche des Helden und seiner Amazone, wie sie mit ihrem lärmenden Jagdgefolge den Wald betreten, wirken auf die Einbildungskraft wie der frische Hauch des Morgens, wovor die Gesichte der Nacht verschwinden. Zu dem grotesken Schauspiel im Schauspiel ist nicht ohne Bedeutung Pyramus und Thisbe gewählt: es ist gerade wie der pathetische Theil des Stückes eine geheime Zusammenkunft zweier Liebenden im Walde und ihre Verstörung durch einen feindseligen Zufall, und beschließt das Ganze mit der ergötzlichsten Parodie.

Im Sturm iſt wenig Handlung und fortſchreitende Bewegung: die Verbindung Ferdinands und Mirandas iſt bei ihrem erſten Zuſammentreffen entſchieden, und Proſpero legt ihr nur ſcheinbare Hinderniſſe in den Weg; die Schiffbrüchigen gehen müßig auf der Inſel umher; der Anſchlag Sebaſtians und Antonios auf das Leben des Königs von Neapel, ſo wie der des Caliban und der betrunknen Seeleute gegen Proſpero, iſt nichts als eine Spiegelfechterei, weil man vorausſieht, daß die Zaubermacht des letztern ſie zu nichte machen wird; es bleibt alſo nichts übrig als die Beſtrafung der Schuldigen durch ſchreckhafte Erſcheinungen, die ihr Gewißen rühren, die Wiedererkennung und endliche Ausſöhnung. Indeſſen iſt dieſer Mangel durch den mannichfaltigſten Aufwand von Bezauberungen der Poeſie und Aufheiterungen des Scherzes ſo wunderbar verſteckt, die Einzelnheiten der Ausführung ſind ſo anziehend, daß man ſehr genau Acht geben muß, um zu bemerken, die Auflöſung ſei gewiſſermaßen ſchon in der Expoſition enthalten. Die Liebesgeſchichte Ferdinands und Mirandas, in ſo wenigen und kurzen Scenen entwickelt, iſt entzückend ſchön: ein rührender Bund ritterlichen Edelmuthes von der einen Seite, und von der andern der jungfräulichen Offenheit eines Herzens, das fern von der Welt auf einer unbewohnten Inſel erzogen, nicht gelernt hat ſeine unſchuldigen Regungen zu verheimlichen. Die Weisheit des fürſtlichen Einſiedlers Proſpero hat einen magiſchen und geheimnißvollen Anſtrich; der Eindruck von der düſtern Falſchheit der beiden Uſurpatoren wird durch das treuherzige Geſchwätz des alten ehrlichen Gonzalo gemildert; Trinculo und Stephano, zwei joviaſiſche Taugenichtſe, finden am Caliban eine würdige Geſellſchaft; und Ariel ſchwebt mit Anmuth über Allem, als der perſonificierte Genius der wunderbaren Dichtung.

Caliban ist unter den seltsamen Schöpfungen einer dichterischen Einbildungskraft zum Sprichwort geworden. Ein Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämonischer, halb viehischer Natur, in dessen Betragen man zugleich die Spuren seiner angebornen Art und den Einfluß von Prosperos Erziehung wahrnimmt. Dieser hat nur seinen Verstand entwickeln können, ohne im geringsten seine eingewurzelte Bosheit zu zähmen: es ist als ob einem tölpischen Affen der Gebrauch der Vernunft und menschliche Sprache verliehen worden wäre. Caliban ist schadenfroh, feige, falsch und knechtisch gesinnt; dennoch unterscheidet er sich wesentlich von den pöbelhaften Bösewichtern in einer civilisierten Welt, wie sie Shakspeare zuweilen geschildert hat. Er ist roh, aber nicht gemein, er verfällt niemals in die prosaische und platte Vertraulichkeit seiner betrunknen Gesellen, denn er ist auf seine Weise ein poetisches Wesen; auch spricht er immer in Versen. In der Sprache hat er alles Harte, Mißlautende, Dornige aufgehascht, und daraus sein Wörterbuch zusammengesetzt, so wie sich aus der ganzen Mannichfaltigkeit der Natur nur das Feindselige, Widerwärtige und kleinlich-Mißgestaltete in seiner Einbildungskraft abgedrückt hat. Die magische Geisterwelt, die Prosperos Zauberstab auf der Insel versammelt, wirft nur einen schwachen Widerschein in sein Gemüth, so wie ein Lichtstrahl, der in eine dumpfe düstre Höhle fällt, unvermögend sie auszuwärmen und zu erleuchten, bloß die giftigen Dünste erregt. Die ganze Schilderung dieses Ungeheuers ist von unbegreiflicher Consequenz und Tiefe, und ungeachtet ihrer Häßlichkeit doch nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menschheit nicht dabei gefährdet wird.

In dem zephyrlichen Ariel ist das Bild der Luft nicht zu verkennen, selbst sein Name spielt darauf an, so wie da-

gegen Caliban das ſchwere erdige Element bedeutet. Dennoch ſind beide keine allegoriſchen Perſonificationen, ſondern individuell beſtimmte Weſen. Ueberhaupt findet ſich im Sommernachts-Traum, im Sturm, im magiſchen Theile des Macbeth, überall wo Shakſpeare den Volksglauben von der unſichtbaren Nähe der Geiſter und von der Möglichkeit ſich mit ihnen in Berührung zu ſetzen, benutzt, eine Durchſchauung des innern Lebens der Natur und ihrer geheimnißvollen Triebfedern, die zwar dem ächten Dichter nie ganz fremd ſein kann, weil die Poeſie ſich ein für allemal mit einer mechaniſchen Phyſik nicht verträgt, die aber in gleichem Grade wie er und Dante nur Wenige beſeßen haben.

Das Wintermärchen führt ſeinen Namen mit eben ſo viel Recht wie der Sommernachts-Traum den ſeinigen. Es iſt eine von jenen Geſchichten, die recht dazu gemacht ſcheinen, die traurige Muße langer Winterabende zu unterhalten; die ſchon für die Kindheit anziehend und begreiflich ſind, und die, durch innige Wahrheit in der Schilderung der Charaktere und Leidenſchaften beſeelt, mit dem Schmuck einer ſich gleichſam zur Einfalt des Stoffes herablaßenden Poeſie ausgeſtattet, das erwachſene Alter in die goldne Zeit der Einbildungskraft zurückverſetzen. Mit ſolchen wunderbaren, beweglichen und zuletzt in allgemeinem Jubel endigenden Abenteuern hat die Berechnung der Wahrſcheinlichkeiten nichts gemein, und ſo iſt dann auch hier Shakſpeare ſehr freigebig mit Anachroniſmen und geographiſchen Irrthümern: er eröffnet eine freie Schiffahrt zwiſchen Sicilien und Böhmen, macht den Giulio Romano zum Zeitgenoßen des delphiſchen Orakels, und was dergleichen mehr iſt. Das Stück zerfällt gewiſſermaßen in zwei Schauſpiele. Wie Leontes plötzlich auf ſeinen königlichen Herzensfreund Polyxenes, der ihn be-

sucht hat, eifersüchtig wird, ihm nach dem Leben trachtet, und Polyxenes durch heimliche Flucht sich rettet; wie Hermione, der Untreue beargwohnt, in's Gefängniß geworfen, und die Tochter, die sie zur Welt bringt, an einer entfernten Küste ausgesetzt wird; wie die vor Gericht gestellte Königin, durch das Orakel für unschuldig erklärt, auf die Nachricht, daß ihr kleiner Sohn sich über ihr Schicksal todt grämt, sinnlos niederfällt, und als todt von ihrem zu spät zur Vernunft gekommnen Gemahl betrauert wird: dieß macht den Inhalt der drei ersten Aufzüge aus. Die letzten beiden sind durch eine sechszehnjährige Kluft davon getrennt: aber jene tragische Katastrophe war nur scheinbar, und dieß vermittelt die Anknüpfung. Die im Königreich des Polyxenes ausgesetzte Prinzessin wächst unter niedern Hirten auf, jedoch ihre zarte Schönheit, der Adel ihrer Sitten, ihr hoher Sinn zeugen von ihrem Geblüt; der Kronprinz Florizel verirrt sich auf einer Falkenjagd zu ihr, verliebt sich, und wirbt um sie in schäferlicher Verkleidung; bei einem ländlichen Fest entdeckt Polyxenes dieß Verständniß und geräth in großen Zorn; die beiden Liebenden fliehen, von ihm verfolgt, nach Sicilien zum Leontes, wo dann die Wiedererkennung und Versöhnung Aller vor sich geht. Als Leontes endlich die Statue seiner verlornen Gattin zu sehen glaubt, steigt sie aus ihrer Blende zu ihm herunter: sie ist es selbst, die noch lebende Hermione, die sich so lange verborgen gehalten hat, und das Stück endigt mit allgemeinem Jubel. Die Eifersucht des Leontes ist nicht wie die des Othello mit allen Motiven, Symptomen und Steigerungen entwickelt: sie ist auf einmal da, und wird wie ein krankhafter Wahnsinn geschildert. So gehört es sich für eine Leidenschaft, deren Wirkungen den Hauer mehr angehen als ihre Entstehung, und die nicht

die Kataſtrophe herbeiführt, ſondern bloß den Knoten des Stückes ſchürzt. In der That möchte der Dichter wohl leiſe haben andeuten wollen, daß Hermione, wiewohl tugendhaft, doch allzu lebhaft bemüht iſt, dem Polyxenes zu gefallen; und es ſcheint, als käme dieſer Keim einer Neigung in ihren Kindern erſt recht zur Reife. Es giebt nichts Friſcheres, Jugendlicheres, nichts zugleich ſo idealiſch Schäferliches und Königliches, als die Liebe des Florizel und der Perdita: des Prinzen, den die Liebe zum freiwilligen Hirten macht, und der Prinzeſſin, die ihren hohen Urſprung verräth, ohne ihn zu kennen, und der unter den Händen die Blumenkränze zu Kronen werden. Shakſpeare hat niemals Scheu davor, die idealiſche Poeſie ganz dicht neben der gemeinſten Proſa wohnen zu laßen: ſo iſt es ja auch meiſtens in der wirklichen Welt. Perditas Pflegvater und ſein Sohn ſind alberne Bauersleute, damit man deſto deutlicher ſehe, daß alles, was ſie adelt, ihr ſelbſt angehört. Der unvergleichlich gezeichnete luſtige Hauſierer und Gauner Autolykus gehört zur Vollſtändigkeit des Bauernfeſtes, welches Perdita von ihrer Seite zu einer Zuſammenkunft verkleideter Gottheiten zu machen ſcheint.

Cymbelin iſt ebenfalls eine von Shakſpeares wunderbarſten Zuſammenſetzungen. Er hat darin eine Novelle des Boccaz mit altbrittiſchen Sagen aus den Zeiten der erſten römiſchen Kaiſer verknüpft, und von den neueſten geſellſchaftlichen Sitten bis zu heroiſchen Thaten, ja bis zu fabelhaften Göttererſcheinungen Alles durch gelinde Uebergänge zu verſchmelzen gewußt. Im Charakter der Imogen iſt kein Zug der ſchönſten Weiblichkeit vergeßen: ihre keuſche Zärtlichkeit, ihre Sanftmuth und ihr jungfräulicher Stolz, ihre gränzenloſe Ergebenheit und Großmuth gegen ihren betrognen und

ungerecht verfolgenden Gatten, ihre Abenteuer in der Verkleidung, ihr scheinbarer Tod und ihre Rettung bilden ein eben so zartes als rührendes Gemälde. Die beiden in der Wüste erzogenen Prinzen Guiderius und Arviragus sind ein herrliches Gegenstück zur Miranda auf der einen, und zur Perdita auf der andern Seite. Shakspeare liebt es, die Ueberlegenheit des Angebornen über das Erlernte zu zeigen. „Ueber der Kunst, welche die Natur bereichern will," sagt er irgendwo, „giebt es immer eine höhere von der Natur selbst erschaffene Kunst." Wie Mirandas unbewußte und ungesuchte Anmuth mehr gefällt als Reize, die im glänzenden Putz der feinsten Ausbildung zu gefallen streben, so entzückt an den beiden, bloß durch die Jagd abgehärteten, sonst von ihrer hohen Bestimmung und der menschlichen Gesellschaft fern gehaltnen Jünglingen ein naiver Heldenmuth, der sie Thaten ahnden und träumen läßt, bis der erste Anlaß sie unwiderstehlich dazu hinreißt. Wie Imogen verkleidet in ihre Höhle kommt, wie Guiderius und Arviragus für den zarten Knaben, in dem sie weder ein Weib, noch ihre Schwester vermuthen, eine kindlich leidenschaftliche Freundschaft faßen, ihn bei der Zurückkunft von der Jagd plötzlich todt finden und mit Gesang unter Blumen bestatten: diese Auftritte könnten eine ganz erstorbne Einbildungskraft neu zur Poesie beleben. Wenn ein tragisches Ereigniß nur scheinbar ist, sei es daß die Zuschauer dieß schon wißen oder es nur vermuthen sollen, so weiß Shakspeare immer die Eindrücke zu mildern, ohne sie zu schwächen: er macht die Trauer musikalisch, damit sie an Feierlichkeit gewinne was ihr an Ernst abgeht. Was die übrigen Rollen betrifft, so ist der weise und rüstige Greis Belarius, lange Zeit Einsiedler und dann wieder Held, eine ehrwürdige Gestalt;

die gewandte Verſtellung und raſche Geiſtesgegenwart des Italiäners Jachimo iſt der verwegnen Verrätherei, die er ſpielt, ganz angemeßen; Imogens Vater Cymbelin, und ſelbſt während der erſten Hälfte des Stücks ihr Gemahl Poſthumus ſind etwas aufgeopfert, allein dieß konnte nicht anders ſein; die falſche und boshafte Königin iſt bloß ein Werkzeug der Verwickelung; ſie und ihr blödſinniger Sohn Cloten (die einzige komiſche Rolle im Stück), deſſen roher Uebermuth mit vieler Laune geſchildert iſt, werden vor dem Schluß durch verdiente Beſtrafung bei Seite geſchafft. Für den heroiſchen Theil der Dichtung, den Krieg zwiſchen den Römern und Britten, welcher die Entſcheidung vorbereitet, behielt der Dichter bei dem Umfange ſeines Plans ſo wenig Raum übrig, daß er die Vorfälle beinahe nur wie in einem ſtummen Schaugepränge deutlich zu machen ſucht. Der letzten Scene dagegen, wo alle vielfach verſchlungenen Faden des Knotens ſich löſen, hat er wiederum ihre vollkommne Entfaltung gegeben, um die Eindrücke des Ganzen in einem Brennpunkte zu verſammeln. Dieſes Beiſpiel und viele andre können Johnſons Vorurtheil widerlegen, als pflege Shakſpeare den Schluß ſeiner Stücke zu übereilen. Vielmehr bringt er manches an, was für das Verſtändniß der letzten Auflöſung der Strenge nach erſpart werden konnte, weil er das Gefühl befriedigen will: unſre heutigen Zuſchauer ſind ungeduldiger, als es die ſeinigen waren, den Vorhang fallen zu ſehen, wenn nichts mehr zu entſcheiden iſt.

Romeo und Julia und Othello unterſcheiden ſich von den meiſten der bisher durchgegangnen Stücke weder in den Beſtandtheilen der Zuſammenſetzung, noch in der Behandlung; einzig durch die Richtung des Ganzen werden ſie entſchieden zu Trauerſpielen.

Romeo und Julia ist ein Gemälde der Liebe und ihrer beklagenswerthen Schicksale in einer Welt, deren Atmosphäre zu rauh für diese zarteste Blüthe des menschlichen Daseins ist. Zwei für einander geschaffne Wesen werden sich bei'm ersten Erblicken Alles; jede Rücksicht verschwindet vor dem unwiderstehlichen Triebe, eins im andern zu leben; sie verbinden sich insgeheim unter widerstrebenden Verhältnissen, bloß auf den Schutz der unsichtbaren Mächte vertrauend; durch Schlag auf Schlag erfolgende feindselige Vorfälle wird ihre heldenmüthige Treue in wenigen Tagen auf die Probe gestellt, bis sie, gewaltsam getrennt, durch einen freiwilligen Tod sich im Grabe und jenseit des Grabes wieder vereinigen. Alles dieß findet sich schon in der schönen Geschichte, die Shakspeare nicht ersonnen hat, und die, auf das einfachste erzählt, immer eine zärtliche Theilnahme erregen wird. Aber Shakspearen war es vorbehalten, Reinheit des Herzens und Glut der Einbildungskraft, Anmuth und Adel der Sitten und leidenschaftlichen Ungestüm in einem idealischen Gemälde zu verbinden. Durch seine Behandlung ist es ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl geworden, welches die Seele zum höchsten Schwunge adelt, und die Sinne selbst zu Seele verklärt, und zugleich eine schwermüthige Elegie auf dessen Hinfälligkeit vermöge seiner eignen Natur und der äußern Umstände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniß der Liebe. Sie erscheint hier wie ein himmlischer Funke, der auf die Erde herunterfallend sich in einen Blitzstrahl verwandelt, welcher sterbliche Geschöpfe fast in demselben Augenblicke entzündet und verzehrt. Was der Duft eines südlichen Frühlings Berauschendes, der Gesang der Nachtigall Sehnsüchtiges, das erste Aufblühen der Rose Wollüstiges hat, das athmet aus die-

sem Gedicht. Aber noch schneller, als die früheste Blüthe der Jugend und Schönheit vergeht, eilt es fort von der ersten schüchtern kühnen Liebeswerbung und sittsamen Erwiederung zur gränzenlosesten Hingegebenheit, zur unwiderruflichen Vereinigung; dann unter wechselnden Stürmen des Entzückens und der Verzweiflung zum Untergange der beiden Liebenden, die noch beneidenswerth scheinen, weil ihre Liebe sie überlebt, und weil sie durch ihren Tod einen Triumph über alle trennenden Gewalten errungen haben. Das Süßeste und das Herbeste, Liebe und Haß, Freudenfeste und düstre Ahndungen, zärtliche Umarmungen und Todtengrüfte, Lebensfülle und Selbstvernichtung, stehen hier dicht neben einander; und alle diese Gegensätze sind in dem harmonischen Wunderwerke so zur Einheit des Gesammt-Eindrucks verschmolzen, daß der Nachhall, den das Ganze im Gemüth zurückläßt, einem einzigen, aber einem unendlichen Seufzer gleicht.

Die vortreffliche dramatische Anordnung, die Bedeutung jedes Charakters an seiner Stelle, die weise Wahl aller Umgebungen bis auf die geringsten Nebenumstände habe ich in einer schon angeführten Schrift, ausführlich entwickelt, und will mich hier nicht wiederholen. Nur auf einen dort übergangnen Zug will ich aufmerksam machen, der als ein Beispiel dienen kann, wie Shakspeare von ferne her vorbereitet. Der auffallendste und vielleicht unglaublichste Umstand in der ganzen Geschichte ist der Trank, welchen der Mönch Julien giebt, und worauf sie viele Stunden lang nicht bloß schläft, sondern völlig einer Todten gleicht, ohne daß es ihr schadet. Wie macht uns nun der Dichter geneigt zu glauben, daß Vater Lorenzo ein solches Geheimniß besitzt? Er zeigt uns ihn bei seinem ersten Eintritt in einem Garten,

spricht, wird in seiner Ansicht des Zusammenhanges und der Bedeutung aller Theile ganz mit seinen Vorgängern übereinstimmen. Am meisten muß es in Erstaunen setzen, daß bei so versteckten Absichten, bei einer in unerforschte Tiefen hinabgebauten Grundlage, das Ganze sich auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig darstellt. Die haarsträubende Erscheinung des Geistes bemächtigt sich gleich anfangs der Einbildungskraft und des Gemüthes; dann das Schauspiel im Schauspiel, worin man wie in einem Spiegel das Verbrechen wiederholt sieht, dessen vergeblich bezweckte Bestrafung den Inhalt des Stücks ausmacht; des Königs Entsetzen darüber; Hamlets verstellter und Ophelias wirklicher Wahnsinn; ihr Tod und Leichenbegängniß; das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe; ihr Zweikampf und die große Entscheidung; endlich das Auftreten des jungen Helden Fortinbras, der einer untergegangnen Königsfamilie mit kriegerischem Pomp die letzte Ehre erweiset; dazwischen die komischen Charakter-Scenen mit Polonius, den Höflingen und den Todtengräbern, die sämmtlich ihre Bedeutung haben: alles dieß erfüllt die Bühne mit der lebendigsten und mannigfaltigsten Bewegung. Der einzige Umstand, weswegen man dieß Stück weniger theatralisch finden könnte als andre Trauerspiele Shakspeares, ist, daß die Haupthandlung in den letzten Aufzügen in's Stocken geräth, oder gar rückgängig zu werden scheint. Dieß war jedoch unvermeidlich und liegt in der Natur der Sache. Das Ganze zweckt ja dahin ab, zu zeigen, wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Gränzen der menschlichen Voraussicht erschöpfen will, die Thatkraft lähmt; wie Hamlet selber es ausdrückt,

Der angebornen Farbe der Entſchließung
Wird des Gedankens Bläße angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch dieſe Rückſicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren ſo der Handlung Namen.

Ueber Hamlets Charakter kann ich nach den Abſichten des Dichters, wie ich ſie verſtehe, nicht ganz ſo günſtig urtheilen, als Goethe thut. Es iſt wahr, er iſt ein Geiſt von hoher Bildung, ein Prinz von königlichen Sitten, mit dem feinſten Sinn für Schicklichkeit begabt, edlen Ehrgeizes empfänglich, der Begeiſterung für fremde Vortrefflichkeit, die ihm fehlt, in hohem Grade offen. Die Rolle des Wahnſinns ſpielt er mit unvergleichlicher Ueberlegenheit, indem er die Leute, die ihn ausſpähen, eben dadurch von ſeiner Geiſtesverwirrung überzeugt, daß er ihnen ihre Wahrheiten ſagt, und ſie mit dem ſchärfſten Witze verſpottet. Aber bei ſeinen ſo oft gefaßten und immer unausgeführten Vorſätzen iſt die Schwäche ſeines Willens offenbar: er läßt ſich nur Gerechtigkeit widerfahren, wenn er ſagt, es gebe keine größere Unähnlichkeit als zwiſchen ihm und dem Herkules. Nicht bloß die Nothwendigkeit treibt ihn zur Liſt und Verſtellung, er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen; er heuchelt gegen ſich ſelbſt: ſeine weit hergeholten Bedenklichkeiten ſind oft nur Vorwände, um ſeinen Mangel an Entſchloßenheit zu verkleiden; „Gedanken,“ wie er zu einer andern Zeit ſagt, „die nur ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit in ſich haben“. Am meiſten iſt er verklagt worden wegen der Härte, womit er Ophelias von ihm ſelbſt veranlaßte Liebe zurückſtößt, und wegen ſeiner Fühlloſigkeit bei ihrem wiewohl unwillkürlich verſchuldeten Tode. Aber er iſt zu ſehr in ſeinen eignen Gram verſunken, um Mitleiden für Andre übrig zu haben:

seine Gleichgültigkeit giebt uns den Maßstab seiner innern Zerrüttung. Dagegen spürt man unläugbar in ihm eine tückische Schadenfreude, wenn es ihm gelungen ist, mehr durch Noth und Zufall, die ihn allein zu raschen Streichen treiben können, als durch das Verdienst seines Muthes, seine Feinde aus dem Wege zu räumen; so äußert er sich nach Ermordung des Polonius und über Rosenkranz und Güldenstern. Hamlet hat keinen festen Glauben, weder an sich noch an irgend etwas: von Aeußerungen religiöser Zuversicht geht er zu skeptischen Grübeleien über; er glaubt an das Gespenst seines Vaters, wenn er es sieht, und sobald es verschwunden, wird es ihm beinahe zur Täuschung. (Man hat es als einen Widerspruch gerügt, daß Hamlet in dem Monolog über den Selbstmord sagt:

Das unentdeckte Land, von dessen Gränzen
Kein Wandrer wiederkehrt.

Denn war nicht der Geist ein zurückgekommener Wanderer? Shakspeare hat aber geflißentlich zeigen wollen, daß Hamlet auf keine Ueberzeugung irgend einer Art fest fußen kann.) Er ist dahin gekommen zu sagen, „nichts sei an sich weder gut, noch übel; nur das Denken mache es dazu"; der Dichter verliert sich mit ihm in den Irrgängen des Gedankens, worin man weder Ende noch Anfang findet. Und auch die Gestirne geben durch den Lauf der Begebenheiten keine Antwort auf die so dringend vorgelegten Fragen. Eine, wie es scheint vom Himmel bevollmächtigte, Stimme aus einer andern Welt fordert Rache für einen ungeheuern Frevel, und bleibt ohne Wirkung; die Verbrecher werden zuletzt bestraft, aber wie durch einen ungefähren Schlag, und nicht auf die erforderliche Weise, um der Welt ein lendes Beispiel der Gerechtigkeit kund zu machen; un-

entſchlüßige Vorſicht, ſchlaue Verrätherei und raſche Wuth eilen dem gleichen Untergange entgegen; weniger Schuldige oder Unſchuldige werden in den allgemeinen Fall mit verwickelt. Das Schickſal der Menſchheit ſteht da wie eine rieſenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Räthſel nicht zu löſen vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzuſtürzen droht.

Als ein Beiſpiel von den vielen mißverſtandenen Feinheiten Shakſpeares führe ich den Stil an, worin die Rede des Schauſpielers von der Hekuba abgefaßt iſt. Die Ausleger haben viel darüber hin und her geſtritten, ob ſie von Shakſpeare ſelbſt oder entlehnt ſei, und ob er es mit ſeinem Lobe des Stückes, worin ſie vorkommen ſoll, ernſtlich gemeint, oder den tragiſchen Bombaſt mancher Zeitgenoßen habe verſpotten wollen. Sie bedachten nicht, daß dieſe Rede nicht für ſich, ſondern an der Stelle, wo ſie ſteht, beurtheilet werden muß. Was in dem Schauſpiele ſelbſt wieder als dramatiſche Dichtung erſcheinen ſollte, mußte gegen deſſen würdige Poeſie ſo wie theatraliſche Erhöhung gegen die einfache Natur abſtechen. Deswegen hat Shakſpeare das Schauſpiel im Hamlet durchgehends in ſpruchreichen Reimen voller Antitheſen abgefaßt. Allein dieſer feierlich abgemeßne Ton paßt nicht für die Rede, heftige Rührung ſollte darin herrſchen, es blieb alſo dem Dichter kein anderer Ausweg übrig als der, welchen er gewählt hat, Ueberladung des Pathos. Es iſt allerdings falſche Emphaſe in dieſer Rede, aber dergeſtalt mit wahrer Größe vermiſcht, daß ein Schauſpieler, darin geübt, die nachgeahmten Rührungen künſtlich in ſich hervorzurufen, wirklich ſelbſt davon hingerißen werden kann. Uebrigens wird man nicht glauben, Shakſpeare habe ſeine

Kunst wenig genug verstanden, um nicht einzusehen, daß ein Trauerspiel, worin Aeneas der Dido eine so weitläuftige epische Erzählung von etwas längst Vergangenem, von der Zerstörung Trojas gemacht hätte, weder dramatisch noch theatralisch gewesen wäre.

## Dreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: Trauerspiele:) Macbeth, König Lear; Die drei römischen Stücke: Coriolan, Julius Cäsar, Antonius und Kleopatra. — Timon von Athen, Troilus und Kressida.

Vom Macbeth habe ich schon einmal im Vorbeigehen gesprochen, und wer könnte das Lob dieses erhabenen Werkes erschöpfen? Seit den Furien des Aeschylus war etwas so Großes und Furchtbares nicht wieder gedichtet worden. Zwar die Hexen sind keine göttlichen Eumeniden und sollen es nicht sein: sie sind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie in warnende und sogar moralisierende Zwitterwesen von Parcen, Furien und Zauberinnen umgestaltet und mit tragischer Würde bekleidet hat. Lege doch Niemand Hand an Shakspeares Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst. Das Böse ist von Grund aus häßlich, und es ist widersinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen. Meines Erachtens haben es daher auch Dante und selbst noch Tasso mit der Schilderung der Dämonen weit beßer getroffen, als Milton.

befriedigten Ruhmbegierde nach seinen Siegen; sie spiegeln ihm dasjenige, was nur durch seine That wirklich werden kann, als eine Verfügung des Schicksals vor, und beglaubigen ihre Worte durch unmittelbare Erfüllung der ersten Weissagung. Die Gelegenheit zum Königsmorde bietet sich sogleich dar; Macbeths Gemahlin beschwört ihn, sie nicht entschlüpfen zu laßen: mit feuriger Beredsamkeit macht sie alle Sophismen geltend, wodurch das Verbrechen sich in eine falsche Größe kleidet. Auf Macbeths Antheil fällt beinahe nur die Ausführung, er wird dazu wie im Taumel der Verblendung hingestoßen. Die Reue folgt der That auf dem Fuße nach, ja sie geht ihr voran, und die Gewißensqual läßt ihm forthin weder bei Tage noch bei Nacht Ruhe. Aber nun ist er einmal in den Stricken der Hölle; es ist entsetzlich zu sehen, wie Macbeth, der sonst als Krieger dem Tode trotzen konnte, jetzt, nachdem er einmal die Aussicht auf das künftige Leben in die Schanze geschlagen (we'd jump the life to come), um so ängstlicher sein irdisches Dasein festhält, je elender es geworden ist, und ohne Erbarmen Alles aus dem Wege räumt, was ihm nach seinem finstern Argwohn Gefahr zu drohen scheint. So sehr man seine Handlungen verabscheut, kann man seinem Gemüthszustande nicht alle Theilnahme versagen; man beklagt die Verwüstung so herrlicher Anlagen; ja, man muß es noch in seiner letzten Vertheidigung bewundern, wie in ihm ein tapferer Wille mit einem feigen Gewißen ringt. Man könnte glauben, in diesem Trauerspiele herrsche das Verhängniß ganz nach den Begriffen der Alten: Alles hebt mit einem übernatürlichen Einfluße an, woran die folgenden Begebenheiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft sind. Man findet hier sogar jene doppelsinnigen Orakel wieder, welche eben durch

ihre buchstäbliche Erfüllung die auf sie Vertrauenden täuschen. Indessen läßt sich nachweisen, daß der Dichter erleuchtetere Ansichten in seinem Werke niedergelegt hat. Er deutet an, daß der Kampf des Guten und Bösen in dieser Welt nur unter Zulaßung der Vorsehung stattfindet, welche den Fluch, den einige Sterbliche auf ihr Haupt ziehen, zu anderweitigem Segen wendet. In der Vergeltung ist eine genaue Stufenfolge beobachtet. Lady Macbeth, unter den menschlichen Wesen die schuldigste Theilhaberin an dem Königsmorde, verfällt durch ihre Gewißensangst in eine unheilbare körperliche Zerrüttung; sie stirbt, unbetrauert von ihrem Gemahl, mit allen Zeichen der Verwerfung. Macbeth wird noch würdig befunden den Heldentod auf dem Schlachtfelde zu sterben. Dem edlen Macduff wird für die Rettung seines Vaterlandes die Genugthuung zu Theil, den Tyrannen, der seine Gattin und Kinder erwürgt hat, mit eigner Hand zu bestrafen. Banquo büßt seinen ehrgeizigen Vorwitz, auch seine eigne glorreiche Zukunft wißen zu wollen, mit einem frühen Tode, indem er dadurch Macbeths Eifersucht erregt; aber er hat sein Gemüth von den Einblasungen der Zauberinnen rein erhalten: sein Name wird in seinem Geschlecht gesegnet, das auf eine lange Zeitenfolge zu derselben Königswürde bestimmt ist, die Macbeth nur auf seine Lebensdauer an sich gerißen. Im Gange der Handlung ist dieses Stück ganz das Gegentheil vom Hamlet: sie schreitet mit erstaunlicher Raschheit vorwärts, von der ersten Katastrophe (denn Dunkans Ermordung kann schon eine Katastrophe genannt werden) bis zur letzten. „Gedacht, gethan!“ ist der allgemeine Wahlspruch, denn, wie Macbeth sagt,

Der flücht'ge Vorsatz wird nie eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit.

In allen Zügen sieht man ein rüstiges Helden-Zeitalter, im rauhen Norden, der die Nerven stählt. Welche Dauer die Handlung haben soll, läßt sich nicht genau angeben: nach der Geschichte vielleicht Jahre; aber wir wißen schon, daß der Einbildungskraft die erfüllteste Zeit als die kürzeste erscheint. Und hier ist unbegreiflich viel in einen engen Raum zusammengedrängt, nicht bloß als äußerliche Begebenheit, sondern mit Schilderung des innersten Gemüthszustandes der Handelnden. Es ist als ob die Hemmungen an dem Uhrwerke der Zeit herausgenommen wären, und nun die Räder unaufhaltsam abrollten. Nichts ist der Gewalt der Darstellung in Erregung des Grausens zu vergleichen. An alle Umstände von Dunkans Ermordung, den Dolch, der vor Macbeths Augen schwebt, Banquos Erscheinung bei'm Gastmahle, Lady Macbeths Nachtwandeln, darf man nur erinnern: was läßt sich darüber sagen, das den Eindruck nicht eher schwächte? Solche Scenen sind einzig und kommen nur bei diesem Dichter vor, sonst müßte die tragische Muse ihre Maske mit dem Meduſenhaupt vertauschen.

Als auf eine Nebensache will ich nur noch auf Shakspeares weltkluge Gewandtheit aufmerksam machen, der durch ein so ganz nach poetischen Absichten entworfnes Werk einem Könige zu schmeicheln wußte. Jakob der Erste leitete sein Geschlecht vom Banquo ab; er war der erste, der den dreifachen Scepter von England, Schottland und Irland vereinigte: dieß wird in der magischen Erscheinung sichtbar gemacht, und ihm eine lange Reihe glorreicher Nachfolger verheißen. Sogar die Gabe der englischen Könige, gewisse Krankheiten durch Auflegung der Hände zu heilen, die Jakob von Eduard dem Bekenner ererbt zu haben vorgab, und auf die er einen großen Werth legte, wird auf eine natürliche

Art erwähnt. (Die Nennung Eduards des Bekenners giebt zugleich die Epoche an, worin dieſe hiſtoriſch beglaubigte Geſchichte vorgeht. Noch ſtehen zu Inverneß Ruinen von Macbeths Schloße; die heutigen Grafen von Elſe ſind Abkömmlinge des wackern Macduff; ſie genoßen, bis zur Vereinigung Schottlands mit England, beſondre Vorrechte wegen ihrer Verdienſte um die Krone.) Dergleichen Gelegenheitsſtücke kann man ſich ſchon ohne Gefahr für die Poeſie gefallen laßen: mit ſolchen Anſpielungen empfahl Aeſchylus ſeinen Mitbürgern den Areopag, und verherrlichte Sophokles Athen.

Wie im Macbeth das Schrecken den höchſten Gipfel erreicht, ſo iſt im König Lear die Wißenſchaft des Mitleids erſchöpft. Die Hauptperſonen ſind hier nicht die handelnden, ſondern die leidenden. Es wird hier nicht, wie in den meiſten Trauerſpielen, ein Unglück geſchildert, in welchem die plötzlichen Schläge des Schickſals den Getroffenen noch zu ehren ſcheinen, wo dem Verluſt in der Erinnerung an den ehemaligen Beſitz immer noch ein ſchmeichelhafter Troſt beiwohnt; ſondern der Fall in das tiefſte Elend, welches der Menſchheit alle äußern und innern Vorzüge abſtreift, und ſie nackter Hülfloſigkeit Preis giebt. Die dreifache Würde eines Königs, eines Greiſes und eines Vaters wird durch den grauſamen Undank ſeiner unnatürlichen Töchter geſchändet; der alte Lear, der aus thörichter Zärtlichkeit Alles weggegeben, wird wie ein herumſchweifender Bettler verſtoßen; die kindiſche Verſtandesſchwäche, der er ſchon nahe war, geht in den wildeſten Wahnſinn über, und als man ihn aus ſeiner ſchmählichen Verlaßenheit rettet, iſt es zu ſpät; kein Troſt der kindlichen Pflege und der treuen Freundſchaft kann mehr an ihm haften; ſeine körperlichen und geiſtigen Kräfte

sind unheilbar zerrüttet, und ihm bleibt vom Leben nichts weiter übrig, als die Fähigkeit gränzenlos zu lieben und zu leiden. Welch ein Bild gewährt Lears Zusammentreffen mit Edgar in der stürmischen Nacht in einer armseligen Hütte! Edgar, ein Jüngling, ist durch die Ränke seines Bruders und die Verblendung seines Vaters eben so tief von angeborner Hoheit herabgestoßen als Lear, er fristet sein Leben vor der Verfolgung, als ein von bösen Geistern geplagter Bettler verkleidet. Der Narr des Königs ist, ungeachtet der freiwilligen Herabwürdigung, die sein Stand voraussetzt, nächst Kent, Lears treuester Begleiter und weisester Rathgeber. Dieser gutherzige Narr kleidet die Vernunft in seine buntscheckige Tracht, der edelgeborne Bettler spielt den Wahnsinn, und beide, wenn sie wirklich wären was sie scheinen, würden noch beneidenswerth im Vergleich mit dem König sein, der es fühlt, wie ein zerreißender Schmerz seine Vernunft zu überwältigen droht. Eben so erschütternd ist das Zusammentreffen Edgars mit dem geblendeten Gloster; es ist unendlich rührend, wie der verstoßne Sohn der Führer seines Vaters und immer noch unter der Verkleidung des Besessnen sein guter Engel wird, der ihn durch einen sinnreichen frommen Betrug vom verzweiflungsvollen Selbstmorde rettet. Doch wer könnte alle die Zusammenstellungen und Lagen einzeln aufzählen, womit der Dichter die Gemüther bestürmt? Ich will nur eine Bemerkung über den Bau des Ganzen machen. Die Geschichte Lears und seiner Töchter ließ Shakspeare ganz so, wie er sie in einer fabelhaften Ueberlieferung vorfand, mit allen Zügen, welche die Einfalt der alten Zeit bezeugen. Aber von der Geschichte Glosters und seiner Söhne enthielt jene Ueberlieferung keine Spur, Shakspeare hat sie aus einer andern Dichtung geschöpft und aus freiem Antriebe

hinzugefügt. Man hat dieß getadelt, als zerstöre es die Einheit der Handlung. Allein Einheit ist immer da, wenn alles Eingeflochtne zur Verwicklung und Auflösung beiträgt. Und mit welcher sinnreichen Kunst greifen die beiden Haupttheile der Composition in einander! Glosters Theilnahme an Lears Schicksal wird für seinen Sohn Edmund das Mittel ihn völlig zu stürzen, und giebt dem verstoßnen Edgar Gelegenheit der Retter seines Vaters zu werden. Auf der andern Seite ist Edmund thätig in Regans und Gonerills Sache, und die lasterhafte Leidenschaft, die beide für ihn faßen, bringt sie dahin, an einander und an sich selbst Gerechtigkeit auszuüben. Den dramatischen Bedingungen wäre also wohl hinreichend Genüge geleistet, doch das ist das Geringste: diese Zusammenstellung macht eigentlich die erhabene Schönheit des Werkes aus. Die beiden Fälle sind sich in der Hauptsache ähnlich: ein verblendeter Vater verkennt sein ächtgesinntes Kind, und die vorgezognen unnatürlichen Kinder vergelten es ihm durch Zerstörung seines ganzen Glücks. Aber alle Umstände sind so verschieden, daß diese Geschichten, indem sie auf das Herz gleichmäßig wirken, für die Einbildungskraft einen vollkommnen Gegensatz bilden. Wenn Lear allein durch seine Töchter litte, so würde der Eindruck auf die freilich zerreißende Theilnahme an seinem Privat-Unglück beschränkt sein. Aber zwei so unerhörte Beispiele zu gleicher Zeit stellen sich dar wie eine große Empörung in der sittlichen Welt: das Gemälde wird riesenhaft, und erregt ein Entsetzen, wie die Vorstellung, daß die Himmels-Körper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten. Gewissermaßen um die Ehre der Menschheit zu retten, erhält es Shakspeare seinen Zuschauern immer gegenwärtig, daß die Geschichte in einer wüsten barbarischen Zeit vorgehet: er

legt einen besondern Nachdruck darauf, daß die damaligen Britten noch Heiden sind, wiewohl er nicht alle übrigen Umstände mit dieser Annahme der Zeit gelehrt in Uebereinstimmung gesetzt hat. Aus diesem Gesichtspunkte müßen viele Rauhigkeiten im Ausdruck und in den Sitten beurtheilt werden, z. B. die unsittsame Art, wie Gloster seinen Bastard anerkennt, Kents Zank mit dem Haushofmeister, und vornehmlich die persönlich ausgeübte Grausamkeit des Herzogs Cornwall am Gloster. Selbst die Tugend des biedern Kent trägt das Gepräge eines eisernen Zeitalters, wo sich sowohl im Guten als im Bösen eine ungebändigte Kraft offenbart. Dem Könige sind nicht, unnützer Weise, große Eigenschaften geliehen; der Dichter konnte über unser Mitleiden mit seiner Lage gebieten, ohne zu verhehlen was er gethan um sie sich zuzuziehen. Lear ist jähzornig, gebieterisch und beinahe schon vor Alter kindisch, als er seine jüngste Tochter verstößt, weil sie in die heuchlerischen Uebertreibungen ihrer Schwestern nicht einstimmt. Aber ein Herz zum Lieben hat er, das der innigsten Dankbarkeit empfänglich ist, und noch aus der Verfinsterung seines Verstandes brechen Strahlen eines hohen königlichen Sinnes hervor. Von Kordelias himmlischer Seelenschönheit, in so wenigen Worten ausgesprochen, wage ich nicht zu reden: sie darf nur mit Antigone zusammen genannt werden. Man hat ihren Tod zu herbe gefunden, und das Stück wird in England mit der Veränderung aufgeführt, daß sie siegreich und glücklich bleibt. Ich gestehe es, ich begreife nicht, welche Vorstellung von der Kunst und dem dramatischen Zusammenhange diejenigen haben, welche glauben, man könne einem Trauerspiele nach Belieben einen doppelten Ausgang anpassen: einen traurigen für hartherzige Zuschauer, und einen fröhlichen für weichgeschaffne Seelen.

Nachdem Lear so Vieles überstanden, kann er nur am Schmerz über Kordelias Tod auf eine tragische Art sterben, und soll er gleichfalls gerettet werden und noch eine glückliche Zeit erleben, so verliert das Ganze seine Bedeutung. Zwar werden nach Shakspeares Plan die Schuldigen sämmtlich bestraft; denn das Böse zerstört sich selbst; aber die hülfreichen Tugenden kommen überall zu spät, oder ziehen gegen die schlaue Thätigkeit der Bosheit den kürzern. Die Personen haben nur einen schwankenden Glauben an die Vorsehung, wie ihn Heiden haben mögen, und der Dichter zeigt uns eben, daß dieser Glaube, um in seinem ganzen Umfange befestigt zu werden, einen weiteren Raum, als das düstre Erdenleben, bedarf.

Diese fünf Trauerspiele, über die ich so eben gesprochen habe, sind verdientermaßen die berühmtesten unter Shakspeares Werken. Besonders in den drei letzten offenbart sich ein beinahe übermenschlicher Schwung des Genius: der Geist verliert sich eben so sehr in der Betrachtung aller Höhen und Tiefen die sich darin finden, als der erste Eindruck das Gefühl überwältigt. Indessen haben unter den historischen Schauspielen einige eine tragische große Vollkommenheit, und alle glänzen durch eigenthümliche Vorzüge.

An den drei römischen Stücken, Coriolan, Julius Cäsar, und Antonius und Kleopatra, ist besonders die Enthaltsamkeit zu bewundern, womit Shakspeare fremdartige Zuthaten und willkürliche Voraussetzungen ausschließt, und dennoch den Bedürfnissen der Bühne Genüge leistet. Diese Schauspiele sind die Sache selbst, und in der anscheinenden Kunstlosigkeit, die Geschichte ganz so wiederzugeben, wie sie sich vorfindet, verbirgt sich eine ungemeine Kunst. Für jede historische Erscheinung weiß Shakspeare den poetischen Gesichts-

punkt auszumitteln, und einer aus dem unermeßlichen Ganzen der Weltgeschichte ausgesonderten Reihe von Begebenheiten, ohne etwas daran zu verändern, in sich Einheit und Rundung zu geben. Das öffentliche Leben des alten Roms wird vor unsern Augen durch die großartigste und freieste dramatische Form aus seinem Grabe auferweckt, und Plutarchs Helden werden durch die beredteste Poesie verherrlicht.

Im Coriolan sind die meisten komischen Einmischungen, weil hier die vielköpfige Menge eine beträchtliche Rolle spielt, und wenn Shakspeare das Volk als Masse in seinen blinden Bewegungen schildert, überläßt er sich fast immer seiner lustigen Laune. Den Plebejern, die ihre Albernheit schon selbst genug zur Schau tragen, ist zum Ueberfluß noch der originelle alte Satiriker Menenius beigegeben. Es entstehen hieraus drollige Scenen von ganz eigner Art, und die nur in einem solchen politischen Schauspiele möglich sind, z. B. wie Coriolan bei den geringen Bürgern, die er wegen ihrer Feigheit im Kriege verachtet, um das Consulat werben soll, sich aber, innerlich ergrimmt, nicht zu der herkömmlichen Demuth entschließen kann, und ihnen dennoch ihre Stimmen abtrotzt.

Warum das Stück vom Julius Cäsar bis zum Falle des Brutus und Cassius fortgeführt werden mußte, damit die Handlung vollständig würde, habe ich schon anderswo gezeigt.*) Cäsar ist keineswegs der Held des Stückes, sondern Brutus ist es. Die liebenswürdige Schönheit dieses Charakters, sein gefühlvoller und patriotischer Heldenmuth ist mit besondrer Sorgfalt ausgeführt. Doch wird mit großer Feinheit angedeutet, wie Cassius dem Brutus an selbständiger

*) S. oben S. 15.

Willenskraft und an Verstand in Beurtheilung der menschlichen Angelegenheiten überlegen ist; wie dieser wegen der Reinheit seines Gemüthes und seiner gewißenhaften Gerechtigkeitsliebe nicht zum Parteihaupte in einem schon ganz verderbten Staate taugt, und wie eigentlich seine Versehen der Sache der Verschwornen eine unglückliche Wendung geben. Man hat in der Rolle Cäsars einige Großsprechereien als unschicklich getadelt. Allein da er nicht handelnd auftritt, so blieb nichts anders übrig, um einen Maßstab seiner Größe zu geben, als der Eindruck, den er auf die Uebrigen macht, und seine eigne Zuversicht zu sich selbst. An dieser ließ es Cäsar freilich nicht fehlen, wie wir aus der Geschichte und seinen eignen Schriften wißen; aber er äußerte sie wohl mehr durch leise Verspottung seiner Gegner, als in prahlhaften Reden. Für die theatralische Wirkung dieses Schauspiels ist es ein Nachtheil, daß die letzten zwei Aufzüge gegen die ersten an äußerm Glanze und Bewegung etwas abfallen. Cäsars erste Erscheinung in einem festlichen Aufzuge, wo die Musik inne hält und Alles schweigt, sobald er spricht, und seine wenigen Worte wie Orakel aufgefaßt werden, ist prächtig; die Verschwörung ist eine wahre Verschwörung, die in verstohlnen Unterredungen und im Dunkel der Nacht den Streich vorbereitet, der am hellen Tage ausgeführt werden und die Verfaßung der Welt verändern soll; das verwirrte Gedränge vor Cäsars Ermordung, die allgemeine Bestürzung, selbst der Thäter, nach der That ist meisterlich geschildert; endlich mit dem Leichenbegängniß und der Rede des Antonius erreicht die Wirkung ihren höchsten Gipfel. Cäsars Schatten zeigt sich mächtiger, seinen Fall zu rächen, als er selbst es war, ihm vorzubeugen. Nachdem die äußerlich glänzende Größe des Eroberers und Weltbeherrschers gestürzt

worden, bleibt nur die innere Charaktergröße des Brutus und Cassius übrig, um die Bühne und das Gemüth der Zuschauer zu erfüllen: sie stehen gewissermaßen einsam da, ihrem Namen gemäß, als die letzten Römer; und es setzt in lebhaftere Spannung, einen gewagten großen Entschluß faßen, als die Folgen der That mit festem Heldenmuth ertragen zu sehen.

Antonius und Kleopatra kann gewissermaßen als eine Fortsetzung des Julius Cäsar betrachtet werden: zwei Hauptcharaktere, der des Antonius und der des Augustus, sind in beiden Stücken gleichmäßig durchgeführt. Antonius und Kleopatra ist ein Schauspiel von großem Umfange, der Gang ist weniger einfach als im Julius Cäsar. Die Fülle und Mannichfaltigkeit der politischen und kriegerischen Vorfälle, welche die schließliche Vereinigung der dreigetheilten Welt des römischen Reiches unter einem einzigen Herrn herbeigeführt haben, war vielleicht zu groß, um sie in Einem dramatischen Gemälde zu klarer Ueberschauung zusammen zu faßen. Das ist eben die große Schwierigkeit des historischen Dramas, daß es zugleich ein gedrängter Auszug und eine lebendige Entfaltung der Geschichte sein muß: diese Schwierigkeit hat Shakspeare meistens glücklich überwunden. Hier aber ist manches, was im Hintergrunde vorgeht, nur so angedeutet, daß dabei eine vertraute Bekanntschaft mit der Geschichte vorausgesetzt wird, und das Verständniß eines Kunstwerkes sollte doch immer von fremdem Unterrichte unabhängig sein. Manche historisch bedeutende Personen erscheinen und verschwinden im Vorübergehen; das Vorbereitende und Mitwirkende ist nicht genugsam in Massen gesammelt, um den Blick nicht zu zerstreuen. Die Hauptpersonen treten indessen durch Zeichnung und Farbe auf das nachdrücklichste hervor,

und feßeln die Einbildungskraft. Im Antonius ſieht man ein Gemiſch von großen Eigenſchaften, Schwächen und Laſtern: gewaltthätigen Ehrgeiz und großmüthige Aufwallungen; Verſunkenheit in üppigen Genuß und edle Scham über ſeine eignen Verirrungen; Ermannungen zu würdigen Entſchlüßen, die immer wieder an den Verführungen eines Weibes ſcheitern. Es iſt Hercules in den Feßeln der Omphale, aus der fabelhaften Heldenzeit in die hiſtoriſche, und in römiſches Coſtum übertragen. Die buhleriſchen Künſte der Kleopatra ſind ohne Schonung dargelegt: auch ſie iſt ein zweideutiges Weſen, aus königlichem Stolz, weiblicher Eitelkeit, Wolluſt, Wankelmuth und wahrer Anhänglichkeit zuſammengeſetzt. Wiewohl ihre und des Antonius gegenſeitige Leidenſchaft ohne ſittliche Würde iſt, ſo erregt ſie doch die Theilnahme als eine unüberwindliche Bezauberung: ſie ſcheinen für einander geſchaffen zu ſein, weil Kleopatra eben ſo einzig durch ihre verführeriſchen Reize iſt, als Antonius durch den Glanz ſeiner Thaten. Da ſie für einander ſterben, verzeiht man ihnen für einander gelebt zu haben. Mit dem offnen und hingegebenen Charakter des Antonius contraſtiert die herzloſe Kleinlichkeit des Cäſar Octavianus vortrefflich, die Shakſpeare vollkommen durchſchaut hat, ohne ſich durch das Glück und den Ruhm des Auguſtus irre machen zu laßen.

Timon von Athen und Troilus und Creſſida ſind keine hiſtoriſchen Schauſpiele, aber man kann ſie auch eigentlich weder Trauerſpiele noch Luſtſpiele nennen. Durch die Wahl des Stoffes aus dem Alterthum haben ſie einige Verwandtſchaft mit den römiſchen Stücken; deswegen habe ich bis hieher verſpart, von ihnen zu reden.

Timon von Athen hat unter den Werken Shakſpeares am meiſten den Charakter der Satire, der lachenden in der

schreibungen, die weisen und sinnreichen Sprüche, wovon Alles überfließt, und durch die hohe Einbildung der Helden von sich selbst und von einander nur in ein desto helleres Licht gesetzt. Das Herrscher-Ansehen des Agamemnon, die persönlichen Kränkungen des Menelaus, die Erfahrenheit des Nestor, die Schlauheit des Ulysses bewirken eben nichts; da sie endlich einen Zweikampf des groben Prahlers Ajax mit Hektor veranstaltet haben, will sich dieser nicht ernstlich schlagen, weil Ajax sein Vetter ist. Achilles ist am übelsten behandelt: nachdem er sich lange in unthätigem Uebermuth gespreizt, und als eine seiner würdige Gesellschaft sich den Therstes zum Lustigmacher gewählt hat, überfällt er den Hektor, da dieser gerade wehrlos ist, und läßt ihn durch seine Myrmidonier erschlagen. Bei dem allen ängstige man sich nicht, als wäre hierdurch ein großer Frevel an dem ehrwürdigen Homer begangen: nicht die Ilias hatte Shakspeare vor Augen, sondern die Ritterromane vom trojanischen Kriege, die aus dem Dares Phrygius hergeflossen sind. Hier ist auch der Liebeshandel des Trollus und der Cressida zu Hause, eine damals in England so volksmäßige Geschichte, daß ihre Namen zum Sprichwort geworden waren, Trollus für treue und betrogne Liebe, Cressida für weibliche Falschheit. Der Name des Vermittlers zwischen ihnen, des Pandarus, ist sogar in die englische Sprache übergegangen (a pander), um Leute zu bezeichnen, die unerfahrnen Personen beiderlei Geschlechts ähnliche Dienste widmen. Aeußerst komisch ist die unendliche Bethulichkeit des höfischen Pandarus, die Liebenden zusammenzubringen, die seiner gar nicht bedürfen, da Cressida sich genugsam selbst verführt. Es ist freilich etwas lüstern, aber sehr zierlich geschildert, wie diese verrätherische Schöne durch Weigern lockt, und aus der jung-

fräulichen Sittſamkeit, die ſie vorgiebt, einen buhleriſchen Reiz zu machen weiß. Troïlus, das Muſter der Liebhaber, ſieht es geduldig an, wie ſeine Geliebte ein Verſtändniß mit dem Diomedes anknüpft. Er ſchwört zwar, ſich zu rächen, aber trotz ſeinem Ungeſtüm in der Schlacht des nächſten Tages, fügt er Niemanden Leides zu, und endigt mit gewaltigen Drohungen. Mit Einem Wort, Shakſpeare hat nicht gewollt, daß in dieſer Helden-Komödie, wo Alles durch ſeinen hergebrachten Ruhm und den Pomp der Poeſie auf Bewunderung Anſpruch zu machen ſcheint, irgendwo Raum für die Achtung und die Theilnahme übrig bleibe, wenn man etwa Hektors Charakter ausnimmt; aber in dieſem Doppelſinn der Darſtellung liegt eine auserleſene Unterhaltung.

## Einunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares:) Die zehn aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele und Die lustigen Weiber von Windsor.

Die aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele sind zehn an der Zahl; eins der gehaltreichsten Werke Shakspeares, und zum Theil aus seiner reifsten Zeit. Ich sage mit Bedacht, eines seiner Werke; denn offenbar hat sie der Dichter alle zu einem großen Ganzen zusammengeordnet. es ist gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodien ausmachen. Die Hauptzüge der Begebenheiten sind so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und sogar ihre geheimen Triebfedern sind so lichtvoll durchschaut, daß man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erlernen kann, während die lebendige Darstellung sie der Einbildungskraft unauslöschlich einprägt. Allein diese Reihe von Schauspielen ist dazu gemacht, einen viel höheren und allgemeineren Unterricht zu ertheilen; sie bietet für alle Zeiten gültige Beispiele vom politischen Weltlaufe dar. Dieser Spiegel der Könige sollte ein Handbuch junger Fürsten sein: sie können daraus die innere Würde

ihres angestammten Berufs kennen lernen, aber auch die Schwierigkeiten ihrer Lage, die Gefahren der Usurpation, den unvermeidlichen Fall der Tyrannei, die sich selbst untergräbt, indem sie sich fester gründen will; endlich die verderblichen Folgen von den Schwächen, Fehltritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menschenalter hinaus. Acht unter diesen Schauspielen, von Richard dem Zweiten bis zu Richard dem Dritten, schließen sich durch ununterbrochne Zeitfolge an einander an, und umfaßen eine thatenvolle Periode der englischen Geschichte von beinahe einem Jahrhundert. Die darin geschilderten Begebenheiten erfolgen nicht bloß auf einander, sondern sie sind auf das genaueste unter sich verkettet, und erst mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung endigt der Kreißlauf von Empörungen, Parteiungen, auswärtigen und bürgerlichen Kriegen, der mit Richards des Zweiten Absetzung begonnen hatte. Die verwahrloste Regierung des zuletzt genannten Königs, und sein schlechtes Betragen gegen seine eignen Verwandten zog ihm Bolingbrokes Empörung zu; jedoch war seine Entthronung durchaus widerrechtlich in der Form, und auf keinen Fall war Bolingbroke der wahre Thronerbe. Dieser kluge Stifter des Hauses Lancaster genoß als Heinrich der Vierte die Früchte seiner That nicht in Ruhe: seine aufrührerischen Barone, dieselben, die ihm zum Thron verholfen, machten ihm viel zu schaffen; auf der andern Seite war er eifersüchtig auf die glänzenden Eigenschaften seines Sohns, und dieß Mißtrauen, mehr als wirklich Neigung, bewog den Prinzen, sich in ausschweifende Gesellschaft zu werfen, um allen Schein des Ehrgeizes zu vermeiden. Beides zusammen macht den Inhalt der zwei Abtheilungen von Heinrich dem Vierten aus, die Unternehmungen der Miß-

vergnügten in den ernsthaften, die wilden Jugendstreiche des Kronprinzen in den komischen Scenen. Als dieser kriegerische Fürst unter dem Namen Heinrichs des Fünften den Thron bestieg, war er entschlossen, sein zweideutiges Erbrecht zu behaupten; er hielt auswärtige Eroberungen für das beste Mittel, um innerlichen Unruhen vorzubeugen, und dieß veranlaßte den glorreichen aber in seinen Folgen mehr schädlichen als ersprießlichen Krieg mit Frankreich, welchen Shakspeare in dem Schauspiele von Heinrich dem Fünften verherrlicht hat. Der frühzeitige Tod dieses Königs, die lange Minderjährigkeit Heinrichs des Sechsten, und seine fortwährende Unmündigkeit in der Regierungskunst brachten das größte Unglück über England. Die Zwietracht unter den Regenten, und daraus entsprungene schlechte Verwaltung verschuldete den Verlust der französischen Eroberungen; es fand sich ein kühner Thronbewerber, dessen Erbrecht unbestreitbar war, wenn man nicht annimmt, daß durch die Verjährung dreier Regierungen eine Usurpation gültig werden könne. So entstand die Fehde der Häuser York und Lancaster, die das Königreich viele Jahre hindurch verwüstete und mit dem Siege des Hauses York endigte. Alles dieß hat Shakspeare in den drei Theilen Heinrichs des Sechsten dargestellt. Eduard der Vierte verkürzte sein Leben durch üppigen Genuß und erfreute sich des durch so viele grausame Thaten erkauften Thrones nicht lange. Sein Bruder Richard, der an der Erhebung des Hauses York großen Antheil genommen hatte, war mit der Regentschaft nicht zufrieden, seine Herrschsucht bahnte ihm durch heimliche und gewaltsame Verbrechen den Weg zum Throne; aber seine düstre Tyrannei machte ihn zum Greuel des Volkes, und zog ihm den verdienten Untergang zu. Ihn besiegte ein Abkömmling des königlichen

Hauses, der von den Bürgerkriegen unbefleckt geblieben war, und was in seinem Erbrecht mangelhaft scheinen konnte, ergänzte sein Verdienst als Befreier des Vaterlandes von einem Ungeheuer. Mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung hebt eine neue Epoche der englischen Geschichte an: der Fluch schien endlich entsühnt zu sein, und so spät erst endigte die Reihe von Usurpationen, Empörungen und bürgerlichen Kriegen, alle ursprünglich durch den Leichtsinn veranlaßt, womit Richard der Zweite die Krone verscherzt hatte.

Dieß ist die unverkennbare Beziehung dieser acht Schauspiele auf einander, doch wurden sie nicht in der chronologischen Ordnung entworfen. Die vier letzten dichtete Shakspeare allem Ansehen nach zuerst: von den drei Theilen Heinrichs des Sechsten ist es ausgemacht, und Richard der Dritte ist nicht bloß durch den Inhalt eine Fortsetzung von diesen, sondern auch ganz in demselben Stil gearbeitet. Hierauf ging Shakspeare bis auf Richard den Zweiten zurück, und fügte die zweite Reihe mit sorgfältiger Kunst an die erste an. Die Trilogien der Alten haben uns schon ein Beispiel gegeben, daß es nicht unmöglich ist, ein dramatisches Ganzes vollständig zu schließen, und dennoch Hinweisungen auf etwas Vorhergehendes und Nachfolgendes hineinzulegen. Auch endigen die meisten dieser Schauspiele mit einem ganz bestimmten Abschnitte in der Geschichte: Richard der Zweite mit der Ermordung dieses Königs; der zweite Theil Heinrichs des Vierten mit der Thronbesteigung seines Sohns; Heinrich der Fünfte mit dem Friedensschluß mit Frankreich; der erste Theil Heinrichs des Sechsten ebenfalls mit einem Friedensschluß; der dritte mit Heinrichs Ermordung und Eduards Thronbesteigung; Richard der Dritte mit seiner Niederlage und seinem Tode. Weniger befriedigend ist der

erste Theil Heinrichs des Vierten und der zweite Heinrichs des Sechsten abgerundet. Durch die Niederlage Percys war die Empörung der Großen nur zur Hälfte gedämpft, die auch in dem folgenden Theile des Stückes fortgesetzt wird. Eben so wenig war Yorks Sieg bei St. Alban ein entscheidender Vorfall in dem Kriege der beiden Häuser. Ueber diese dramatische Unvollkommenheit, wenn man es so nennen will, hat sich Shakspeare um weit bedeutenderer Vortheile willen hinausgesetzt. Das Gemälde des bürgerlichen Krieges war zu groß und furchtbar reich für ein einziges Schauspiel, und doch bot die ununterbrochene Reihe der Begebenheiten keinen bequemeren Ruhepunkt dar. Heinrichs des Vierten Regierung hätte allerdings in Einem Stücke umfaßt werden können; aber sie hatte zu wenig tragisches Interesse, und zu wenig historischen Glanz, um in einer durchgehends ernsthaften Behandlung anziehend zu sein; Shakspeare hat also den komischen Charakteren, die zum Gefolge des Prinzen Heinrich gehören, die freieste Entwickelung gegeben, und dieses beständige Zwischenspiel der politischen Ereignisse nimmt die Hälfte des Raums ein.

Die beiden übrigen Schauspiele aus der englischen Geschichte sind chronologisch von dieser Reihe getrennt: König Johann regierte beinahe zwei Jahrhunderte vor Richard dem Zweiten, und zwischen Richard den Dritten und Heinrich den Achten fällt die lange Regierung Heinrichs des Siebenten, die Shakspeare mit Recht, als keiner dramatischen Behandlung empfänglich, übergieng. Indessen kann man diese Schauspiele gewissermaßen als den Prolog und den Epilog der zusammengehörigen acht ansehen. Im König Johann sind schon alle die politischen und nationalen Motive angegeben, die in den folgenden Stücken eine so große Rolle spielen:

Kriege und Friedensschlüße mit Frankreich; eine Usurpation und die tyrannischen Thaten, die sie nach sich zieht; der Einfluß der Geistlichkeit, die Parteiungen der Großen. Heinrich der Achte hingegen zeigt uns den Uebergang in ein anderes Zeitalter: die Politik des neueren Europa, ein verfeinertes Hofleben unter einem wollüstigen Monarchen, den gefährlichen Stand der Günstlinge, die selbst gestürzt werden, nachdem sie Andere haben stürzen helfen, mit Einem Wort, den Despotismus unter glimpflicheren Formen, aber nicht weniger ungerecht und grausam. Durch die Prophezeiung bei Elisabeths Geburt hat Shakspeare sein großes Gedicht über die englische Geschichte des Mittelalters gewissermaßen bis auf seine eigne Zeit heruntergeführt, wenigstens so weit, als sich so neue Begebenheiten noch mit Sicherheit behandeln ließen. Vermuthlich hat er diese beiden Schauspiele, König Johann *) und Heinrich den Achten, in der angegebenen Absicht später zu den übrigen hinzugedichtet. 110

Im König Johann sind die politischen und kriegerischen Vorfälle mit feierlichem Pomp ausgestattet, eben weil sie wenig wahre Größe haben. Die Falschheit und Selbstsucht der Fürsten redet im Stil der Manifeste: conventionelle Würde ist am unentbehrlichsten, wo es an persönlicher fehlt. Der Bastard Faulconbridge ist der geistreiche Dolmetscher dieser Sprache; er verspottet die geheimen Triebfedern der Politik, ohne sie zu mißbilligen, denn er gesteht sich selber ein, daß er sein Glück durch ähnliche Mittel zu

*) Nämlich das in die Sammlung seiner Werke aufgenommne Stück dieses Namens. Es giebt einen älteren König Johann in zwei Theilen, wovon jenes eine Umarbeitung ist: vielleicht ein Jugendwerk Shakspeares, wiewohl von den englischen Kritikern bisher nicht dafür anerkannt. Siehe den Anhang.

dem gewaltsam erworbenen Thron zu befestigen: aber ohne Offenheit, ohne wahre Herzlichkeit, und edler Aufwallungen unfähig, konnte er seine Regierung so wenig beliebt machen, daß man sogar den verstoßenen Richard zurückwünschte.

Der erste Theil Heinrichs des Vierten glänzt in den ernsthaften Scenen besonders durch die Entgegenstellung zweier jungen Helden, des Prinzen Heinrichs und Percys, mit dem charakteristischen Namen Heißsporn. Alle Liebenswürdigkeit und Anmuth ist freilich auf Seiten des Prinzen: wie vertraut er sich auch mit schlechter Gesellschaft macht, so kann man ihn doch nie damit verwechseln, das Unedle berührt ihn, ohne ihn zu beflecken, und seine wildesten Streiche erscheinen bloß als eine witzige Schalkheit, wodurch sich sein strebender Geist wegen einer gezwungenen Unthätigkeit Luft macht; denn bei der ersten Gelegenheit, die ihn aus diesem Rausch des Leichtsinns weckt, zeichnet er sich ohne Anstrengung auf das ritterlichste aus. Percys ungestüme Tapferkeit ist nicht ohne eine Beimischung von rauhen Sitten, von Uebermuth und knabenhaftem Starrsinn; aber diese Fehler, die ihm einen frühen Untergang bereiten, können das herrliche Bild seiner edlen Jugend nicht entstellen; man wird von seinem Feuer hingerißen, indem man ihn tadelt. Warum eine so furchtbare Empörung gegen einen nicht beliebten und eigentlich unrechtmäßigen Fürsten mißlang, hat Shakspeare vortrefflich entwickelt: die abergläubischen Einbildungen Glendowers von sich selbst, die Weichlichkeit des jungen Mortimer, die Unbändigkeit Percys, die keinem vorsichtigen Rath Gehör giebt, die Unentschlüßigkeit seiner ältern Freunde, der Mangel an Einheit der Triebfedern und des Plans, sind mit feinen jedoch unverkennbaren Zügen charakterisiert. Nachdem Percy vom Schauplatze abgetreten, ist freilich der Glanz der

Unternehmung dahin: es bleiben nur untergeordnete Theilnehmer an der Empörung übrig, die von Heinrich dem Vierten mehr durch Politik, als durch Kriegsthaten unterjocht werden. Diese Magerkeit des Stoffes zu überwinden, hat Shakspeare in dem zweiten Theile des Schauspiels große Kunst aufwenden müßen, da er sich niemals erlaubte, die Geschichte willkürlich zu schmücken, mehr als es die dramatische Form unumgänglich forderte. Verwirrte Nachrichten vom Schlachtfelde eröffnen das Stück: der gewaltige Eindruck vom Falle Percys, dessen Name und Ruf recht dazu geschaffen war, das Feldgeschrei eines kühnen Unternehmens zu sein, macht ihn gewissermaßen nach seinem Tode zur mithandelnden Person. In den letzten Aufzügen beschäftigen uns die Gewißensbiße des kranken Königs, seine Bekümmernisse über die Aufführung des Kronprinzen, und die Aufklärung des Mißverständnisses zwischen Vater und Sohn, welche einige rührende Scenen veranlaßen. Alles dieses würde indessen nicht hinreichen die Bühne zu füllen, wenn die ernsthaften Begebenheiten nicht durch ein Lustspiel unterbrochen würden, das durch beide Theile des Schauspiels fortläuft, von Zeit zu Zeit durch neue Figuren bereichert wird, und am Schluße des Ganzen ebenfalls erst seine Katastrophe hat, wie nämlich Heinrich der Fünfte sogleich nach seiner Thronbesteigung die Gefährten seiner jugendlichen Ausschweifungen, die sich große Gunst von ihm versprechen, in die gebührende Ferne verweist.

Falstaff ist der Gipfel von Shakspeares komischer Erfindungskraft. Er hat diesen Charakter in drei Schauspielen in immer neuen Lagen durchgeführt, ohne sich zu erschöpfen; die Figur ist so bestimmt und individuell gezeichnet, daß sie schon dem bloßen Leser den Eindruck einer ganz persönlichen

durchaus nicht auszuschließen. Jedoch muß er, wenn dramatisches Interesse da sein soll, nur Mittel zu etwas Anderm und nicht letzter Zweck und Inhalt des Ganzen sein. So dienen z. B. im Macbeth die Schlachten, die gleich zu Anfange berichtet werden, nur dazu, Macbeths Ruhm zu erhöhen und seinen Ehrgeiz anzufeuern, und die Kämpfe, welche der Zuschauer gegen den Schluß vor seinen Augen sieht, führen den Fall des Tyrannen herbei. Eben so ist es in den römischen Stücken, in den meisten aus der englischen Geschichte, und überall, wo Shakspeare den Krieg in einer dramatischen Verknüpfung angebracht hat. Mit großer Einsicht in das Wesen seiner Kunst schildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkürlich bald diesen, bald jenen begünstigt; ohne in das Einzelne der Kriegskunst einzugehn, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenschaften der Feldherrn und aus deren Einfluße auf die Gemüther der Krieger im voraus vermuthen; zuweilen stellt er den Ausgang in das Licht einer höhern Fügung, ohne doch unsern Wunderglauben in Anspruch zu nehmen: das Bewußtsein einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die Einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs die Andern niederschlägt*). Zu dem letzten Mittel, den Ausgang des Krieges dramatisch zu

*) Mit gleicher Weisheit hat Aeschylus in der ganz kriegerischen Tragödie Die Sieben vor Thebe den thebanischen Häuptern Vorsicht, Entschloßenheit, Gegenwart des Geistes, ihren Gegnern übermüthige Verwegenheit zugetheilt. Auch endigen alle Kämpfe glücklich für jene, bis auf den zwischen Eteokles und Polynikes. Der väterliche Fluch und die daraus entspringende Verblendung reißt die Brüder in dem unnatürlichen Zweikampfe hin, worin sie beide einer durch

machen, war in Heinrich dem Fünften keine Veranlaßung; des ersten hat sich Shakspeare mit besonderer Sorgfalt bedient. Er schildert mit den lebhaftesten Farben vor der Schlacht bei Azincourt die leichtsinnige Ungeduld der französischen Heerführer nach dem Augenblick des Gefechtes, der ihnen unfehlbar der Augenblick des Sieges zu sein scheint; auf der andern Seite die Beklommenheit des englischen Königs und seines Heeres über ihre verzweiflungsvolle Lage, gepaart mit dem festen Entschluße, wenigstens mit Ehren zu unterliegen. Er benutzt dieß zur Entgegenstellung des französischen und englischen Nationalcharakters überhaupt, die freilich parteiisch für seine Nation ausfällt, wie es einem Dichter erlaubt ist, und vollends wenn er sich auf einen so glorreichen Beweisgrund stützen kann, als jene ewig denkwürdige Schlacht war. Er hat die allgemeinen Begebenheiten des Krieges mit einer Fülle individuell charakteristischer, zum Theil sogar komischer Züge umgeben. Ein schwerfälliger Schotte, ein hitziger Irländer, ein wohlmeinender, ehrenfester, aber pedantischer Walliser, alle in ihrer eigenthümlichen Mundart redend, machen es anschaulich, wie Heinrichs kriegerischer Genius nicht bloß die Engländer, sondern auch die übrigen Nationen der beiden Inseln, die unter seinem Scepter noch nicht vollkommen vereinigt oder ihm gar nicht unterwürfig waren, mit sich fortriß. Einige nichtsnutzige Gesellen aus Falstaffs Gefolge befinden sich im Troß des Heeres, und geben Anlaß, Heinrichs strenge Kriegszucht zu bewähren, oder werden sonst auf

---

die Hand des andern fallen. S. Th. I. S. 106. Aber für Shakspeare war das Beispiel dieses alten Meisters nicht zugänglich, und in der That bedurfte er es auch nicht.

schimpfliche Art nach Hause geschickt. Aber alle diese Mannichfaltigkeit schien dem Dichter noch nicht hinreichend, ein Schauspiel zu beleben, dessen Gegenstand eine Eroberung ist. Er hat deswegen zu Anfange jedes Aufzuges einen Prolog (nach der damaligen Kunstsprache ‚Chorus') hinzugefügt. Diese Prologe, welche epische Pracht und Feierlichkeit mit lyrischem Schwunge vereinigen, und worunter besonders die Beschreibung der beiden Feldlager vor der Schlacht bei Azincourt ein bewundernswürdiges Nachtstück ist, sollen dem Zuschauer beständig vergegenwärtigen, daß die eigentliche Größe der geschilderten Thaten auf einer engen Schaubühne nicht entfaltet werden könne, sie sollen seine Einbildungskraft auffordern, die mangelhafte Darstellung zu ergänzen. Da der Stoff nicht recht dramatisch war, so ist Shakspeare auch in der Form lieber über die Gränzen der Gattung hinausgegangen, und hat als ein dichterischer Herold besungen, was er nicht sichtbar machen konnte, als daß er durch beschreibende, den Personen selbst in den Mund gelegte Erzählungen den Gang der Handlung hätte lähmen sollen. Das Eingeständniß des Dichters, daß „vier bis fünf schartige Rapiere „zu einem lächerlichen Gefecht übel angeordnet, den Namen „Azincourt nur mißzieren können" (eine Bedenklichkeit, worüber er sich doch in Ansehung so mancher großen Schlachten, unter andern der bei Philippi hinweggesetzt hat), führt uns hier natürlich auf die Frage, in wie fern die Vorstellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne überhaupt schicklich und rathsam sein kann. Die Griechen haben sie sich durchgängig untersagt: da ihre ganze theatralische Darstellung auf großartige Würde gieng, so wäre es ihnen unleidlich gewesen, daneben eine schwache und kleinliche Nachahmung Unerreichbaren zu sehen. Bei ihnen werden also alle

Gefechte bloß berichtet. Durchaus verschieden war der Grundsatz der romantischen Schauspieldichter: ihre wunderbaren Gemälde waren unendlich größer als ihre theatralischen Mittel der sichtbaren Ausführung; sie mußten überall auf die willfährige Einbildungskraft der Zuschauer rechnen, und durften es also auch in diesem Stücke. Es ist allerdings lächerlich, wenn eine Handvoll ungeschickter Streiter in pappnen Rüstungen durch einige Degen, womit, wie man deutlich sieht, sie sich wohl hüten, einander das mindeste Leid zuzufügen, das Schicksal mächtiger Reiche entscheiden sollen. Allein das entgegengesetzte Aeußerste ist noch weit schlimmer. Wenn es nun wirklich gelingt, das Getümmel einer großen Feldschlacht, die Erstürmung einer Festung und dergleichen einigermaßen täuschend vor die Augen zu bringen, so ist die Gewalt dieser sinnlichen Eindrücke so groß, daß sie den Zuschauer der Aufmerksamkeit unfähig machen, welche ein dichterisches Kunstwerk erfordert; und das Wesentliche wird unter dem Zubehör erdrückt. Besonders lehrt die Erfahrung, daß, wenn man Gefechte der Reiterei anbringt, die Menschen neben den vierfüßigen Schauspielern bald zu Nebenpersonen werden *). Glücklicher Weise war zu Shakspeares Zeit die Kunst noch nicht erfunden, die schwankenden Bretter der Bühne zur Reitbahn zu machen. Er ermahnt die Zuschauer in dem ersten Prologe zu Heinrich dem Fünften:

Wenn wir von Pferden sprechen, denkt, ihr seht sie
Die stolzen Hufe in die Erde drücken.

*) Die Griechen haben zwar Pferde auf die tragische Bühne gebracht, aber nur bei feierlichen Aufzügen, nicht in der wilden Unordnung eines Gefechtes. Agamemnon und Pallas kommen bei'm Aeschylus auf einem vierspännigen Wagen angefahren. Freilich waren ihre Theater auch nach einem andern Maßstabe gebaut, als die unsrigen.

Wenn Richard der Dritte jenen berühmten Ausruf thut:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

so ist es freilich widersprechend, daß man ihn vorher und nachher beständig zu Fuße fechten sieht. Indessen ist es vielleicht besser, daß der Dichter und Schauspieler durch hinreißende Eindrücke dieß vergessen mache, als sich durch buchstäbliche Richtigkeit äußern Störungen auszusetzen. Bei allen den erwähnten Nachtheilen haben Shakspeare und einige spanische Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges so große Schönheiten gezogen, daß ich nicht wünschen kann, sie hätten sich deren enthalten. Ein heutiger Schauspieldirektor wird dabei einen Mittelweg einzuschlagen haben: er muß besonders seine Kunst darauf richten, daß dasjenige, was er zeigt, nur als einzelne Gruppen eines unübersehbaren Gemäldes erscheine: er muß die Zuschauer überzeugen, daß die Hauptsache hinter der Bühne vorgeht, wozu nähere oder entferntere Kriegsmusik und Waffengeklirr ganz leichte Mittel sind.

So sehr Shakspeare Heinrichs französische Eroberungen verherrlicht, so hat er doch nicht unterlaßen, nach seiner Weise über die geheimen Triebfedern dieses Unternehmens Winke zu geben. Heinrich bedurfte auswärtige Kriege, um sich auf dem Thron zu befestigen; die Geistlichkeit wünschte ihn ebenfalls auswärts zu beschäftigen, und erbot sich zu reichen Geldbeiträgen, um eine Verordnung abzuwenden, die sie um die Hälfte ihrer Einkünfte gebracht hätte. Seine gelehrten Bischöfe sind also eben so bereitwillig, ihm sein unwidersprechliches Recht an die Krone Frankreichs zu beweisen, als er es ist, sein Gewißen durch sie beruhigen zu laßen. Der Beweis wird daraus geführt, daß das salische Gesetz für die Thronfolge in Frankreich nicht gelten könne,

noch jemals gegolten habe, und er ist bündiger und einleuchtender abgehandelt, als Manifeste gewöhnlich zu sein pflegen. Nach ruhmvollen Kämpfen wollte Heinrich seine Eroberungen durch die Vermählung mit einer französischen Prinzessin sichern; alles, was hierauf Bezug hat, ist in dem Schauspiele ironisch gemeint. Die Frucht dieser Verbindung, von welcher sich zwei Nationen eine so schöne Zukunft versprachen, war eben jener schwache Heinrich der Sechste, unter welchem Alles so kläglich verloren gieng. Man glaube daher ja nicht, es sei ohne Wißen und Willen des Dichters geschehen, daß ihm ein Heldenschauspiel unter den Händen zum Lustspiel wird, und nach Art der Lustspiele mit einer Convenienz-Heirat endigt.

Die drei Theile Heinrichs des Sechsten sind, wie ich schon bemerkt habe, weit früher gedichtet, als die vorhergehenden Stücke. Shakspeares Wahl fiel zuerst auf diese an Unglück und Gräueln jeder Art so reiche Epoche der englischen Geschichte, weil das Pathetische natürlich einem jugendlichen Dichtergeist angemeßner ist als das Charakteristische. Wir finden hier noch nicht die ganze Reife seines Genius, wohl aber dessen ganze Kraft. Sorglos über den scheinbaren Unzusammenhang des Gleichzeitigen, hält er sich wenig mit Vorbereiten und Entwickeln auf: alle Figuren treten rasch nach einander hervor, und kündigen sich nachdrücklich selbst so an, wie man sie erkennen soll; von Scenen, deren Wirkung schon erschütternd genug ist, um die Katastrophe einer weniger umfaßenden Anlage zu sein, reißt uns der Dichter zu immer schrecklicheren Katastrophen fort. Der erste Theil enthält nur den Anfang der Parteiung der weißen und rothen Rose, unter welchen blühenden Feldzeichen nachher so blutige Thaten verübt wurden; die wechselnden

Erfolge des Krieges in Frankreich erfüllen hauptsächlich die Bühne. Die wunderbare Schutzheldin ihres Vaterlandes, Jeanne d'Arc, hat Shakspeare als Engländer parteiisch geschildert: doch läßt er es zu Anfange zweifelhaft, ob sie nicht wirklich eine himmlische Sendung hat; sie erscheint in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmuthes; sie gewinnt, und dieser Umstand ist von der Erfindung des Dichters, durch ihre übernatürliche Beredsamkeit den Herzog von Burgund für die französische Sache; nachher, durch Eitelkeit und Wollust verderbt, nimmt sie zu höllischen Geistern ihre Zuflucht, und geht schmählich zu Grunde. Ihr gegenüber steht Talbot, ein rauher eiserner Krieger, der um so inniger rührt, da man ihn im Augenblicke einer unvermeidlichen Todesgefahr bloß um die Rettung seines Sohnes zärtlich besorgt sieht, der eben unter seinen Augen die ersten Waffenthaten verrichtet. Nachdem sich Talbot vergeblich aufgeopfert hat, und die Jungfrau von Orleans in die Hände der Engländer gefallen ist, gehen die französischen Provinzen durch eine unpolitische Vermählung vollends verloren, und damit endigt das Stück. Das Gespräch zwischen dem bejahrten Mortimer im Gefängniß, und Richard Plantagenet, dem nachherigen Herzog von York, enthält die Exposition der Ansprüche des letzteren auf den Thron; für sich allein betrachtet ist sie eine schöne tragische Elegie.

Im zweiten Theile stechen besonders hervor: die Ermordung des biedern Protektors Gloster und ihre Folgen; der Tod des Kardinals Beaufort; der Abschied der Königin von ihrem Günstlinge Suffolk, und sein Tod durch die Hand wilder Seeräuber; dann der Aufruhr, den Hans Cade unter einem angenommenen Namen auf Anstiften des Herzogs von York erregte. Die kurze Scene, wie Heinrich der Sechste

den Kardinal Beaufort, den sein Gewißen wegen der Ermordung Glosters quält, an seinem Todbette besucht, ist über alles Lob erhaben. Hat je ein andrer Dichter auf eine so erschütternde Art am Ausgange dieses Lebens den Vorhang der Ewigkeit weggezogen? Und dennoch ist es nicht bloß Grausen, was uns erfüllt, sondern eine feierliche Rührung: Fluch und Segen stehen dicht neben einander; der fromme König ist das Bild der himmlischen Gnade, die sich noch in den letzten Augenblicken um den Sünder bemüht, ob er ihrer etwa empfänglich wäre. Die ehebrecherische Leidenschaft der Königin Margaretha und Suffolks hat Shakspeare mit tragischer Würde bekleidet, und alle unedlen Nebenbegriffe entfernt. Ohne die Verbrechen zu beschönigen, deren beide schuldig sind, ohne die Mißbilligung dieser frevelhaften Liebe aufzuheben, erregt er dennoch durch die zauberische Gewalt des Ausdrucks Theilnahme an ihrem Schmerz. In dem Aufruhr des Cade hat er das Betragen eines pöbelhaften Demagogen, die furchtbare Lächerlichkeit des anarchischen Taumels unter dem Volke mit einer so ergreifenden Wahrheit geschildert, daß man glauben sollte, er wäre Augenzeuge mancher Begebenheiten unsers Zeitalters gewesen, die man aus Unkunde der Geschichte für beispiellos hielt.

Der bürgerliche Krieg hebt im zweiten Theile nur an, im dritten entfaltet er seine ganze verderbliche Wuth. Das Gemälde wird immer düstrer, und scheint zuletzt mehr mit Blut als mit Farben gemalt zu sein. Man sieht mit Entsetzen, wie Grimm den Grimm, Rache die Rache entzündet, und unter der Zerreißung aller Bande der menschlichen Gesellschaft selbst edle Naturen sich zur Grausamkeit abhärten. Der bitterste Hohn wird den Unglücklichen zu Theil: keiner gewährt seinem Feinde das Mitleiden, dessen er bald selbst

bedürfen wird. Ihre Partei wird allen Familie, Vaterland, Religion: die einzige Triebfeder ihres Handelns. Da York, dessen Ehrgeiz mit edlen Eigenschaften gepaart ist, frühzeitig umkommt, so gilt es bei dem ganzen Streite nur, entweder einen unfähigen König zu behaupten, oder einen üppigen König auf den Thron zu setzen, der den theuer erkauften Besitz durch ausschweifenden Genuß verkürzt. Dafür verschwendet der berühmte und großmüthige Warwick sein ritterliches Leben; Clifford rächt den Tod seines Vaters mit blutdürstiger kindlicher Liebe; und Richard übt sich für die Erhebung seines Bruders in jenen schwarzen Thaten, die bald zu seiner eignen Größe den Weg bahnen sollen. Mitten in der allgemeinen Zerrüttung, die er schuldlos veranlaßt hat, steht König Heinrich wie ein kraftloses Heiligenbild, an dessen Wunderthätigkeit Niemand glaubt: er kann die verübten Gräuel nur beseufzen und beweinen. Jedoch ist diesem frommen Könige in seiner Einfalt die Gabe der Weissagung verliehen: im Augenblick seines Todes am Schluße dieses großen Trauerspiels prophezeit er ein noch entsetzlicheres, womit die Zukunft schwanger geht; ein Trauerspiel, worin die Ränke kaltblütiger Bosheit herrschen, so wie in jenem die Thaten ergrimmter Wuth.

Die Rolle Richards des Dritten ist durch vortreffliche Schauspieler in England sehr berühmt geworden, und dieß hat natürlich auf die Bewunderung des Stückes selbst zurückgewirkt: denn viele Leser Shakspeares mögen wohl gute Dolmetscher des Dichters auf der Bühne nöthig haben, um ihn recht zu begreifen. Diese Bewunderung ist auf alle Weise gegründet, nur kann ich nicht umhin es ungerecht zu finden, wenn man die drei Theile Heinrichs des Sechsten gegen Richard den Dritten zurücksetzt. Diese vier Schau-

spiele sind ohne Zweifel unmittelbar nach einander geschrieben, wie ihre Aehnlichkeit im Stil und im Geist der Behandlung beweiset; das letzte wird in den vorhergehenden bestimmt angekündigt, und ist wiederum voller Zurückweisungen auf jene: dieselben Absichten gehen durch die ganze Reihe hin, mit Einem Worte, alle zusammen machen nur ein einziges Werk aus. Selbst die tiefe Charakteristik Richards ist keineswegs ein ausschließender Vorzug des von ihm benannten Stücks: sein Charakter ist in den beiden letzten Theilen Heinrichs des Sechsten sehr bestimmt angelegt; ja seine ersten Reden laßen beinahe schon das Schlimmste von ihm ahnden. Er lauert seitwärts wie eine schwarze Gewitterwolke am Horizont, die allmälich näher rückt, und erst wann sie über den Häuptern der Menschen steht, den lange in sich gehegten Zunder der Verwüstung ausschüttet. Zwei der bedeutendsten Monologe Richards, und welche die größten Aufschlüße über seine Gemüthsverfaßung geben, finden sich im letzten Theile Heinrichs des Sechsten. Leidenschaften blenden über den Werth und die Rechtmäßigkeit der Handlungen, wozu sie antreiben, aber die Bosheit kann ihr eignes Wesen nicht verkennen: Richard, so wie Jago, ist ein Bösewicht mit vollem Bewußtsein. Daß sie dieß in Worten aussprechen, ist vielleicht nicht in der Natur: allein der Dichter hat das Recht, in Selbstgesprächen den verborgensten Gedanken eine Stimme zu leihen, sonst wäre die Form des Monologs überhaupt verwerflich *). Richards Mißgestalt ist der Ausdruck seiner

*) Ausgemacht unnatürlich ist es, was doch in so vielen Trauerspielen geschieht, wenn sich Jemand gegen seinen Vertrauten selbst für einen Bösewicht erklärt. Er wird seine Denkart kund geben, aber nicht unter verdammenden Namen, sondern als etwas, das sich von selbst versteht, und von dem Andern ebenfalls gebilligt wird.

innern Tücke, und vielleicht zum Theil deren Wirkung: denn welche Häßlichkeit würde nicht durch Wohlwollen und Offenheit gemildert? Er hingegen betrachtet sie als eine gehäßige Verwahrlosung der Natur, die ihn berechtige, an der menschlichen Gesellschaft, wovon er dadurch ausgeschloßen sei, seine Rache zu nehmen. Daher diese erhabnen Zeilen:

Graubärte nennen's göttlich, dieß Wort ‚Liebe';
Es wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein.

Die Bosheit ist nichts anders, als ein mit Vorsatz gewißenloser Egoismus; dennoch kann sie sich der Form der Sittlichkeit nie ganz entledigen, weil diese das Gesetz aller denkenden Wesen ist, sie muß suchen ihre verkehrte Handlungsweise auf Grundsätze zu bringen. Wiewohl Richard die Schwärze seines Gemüths und seine höllische Sendung gar wohl erkennt, sucht er sich doch durch einen Trugschluß vor sich selbst zu rechtfertigen: das Glück geliebt zu werden, sei ihm versagt; was bleibe ihm übrig, als das Glück zu herrschen? Alles was ihm dabei im Wege stehe, müße weggeräumt werden. Jener Neid auf den Genuß der Liebe ist am Richard um so natürlicher, da sein Bruder Eduard, der überdieß die Krone vor ihm voraus hatte, von ausgezeichnet edler und schöner Bildung und ein fast unwiderstehlicher Eroberer weiblicher Herzen war. Ungeachtet seiner vorgeblichen Entsagung setzt Richard seine höchste Eitelkeit darein, den Frauen, wo nicht durch seine Gestalt, wenigstens durch einschmeichelnde Reden gefallen und sie für sich gewinnen zu können. Shakspeare zeigt uns hier mit seinem gewöhnlichen Scharfblick, wie die menschliche Natur, auch wenn sie im Guten oder im Bösen schon ganz entschieden ist, nebenher noch kleinlichen Schwachheiten unterliegt. Richards liebste

Unterhaltung ist, über Andre zu spotten, und er besitzt außerordentlich viel satirischen Witz. Er schätzt im Grunde alle Menschen gering, weil er sich getraut sie zu überlisten, sie mögen seine Werkzeuge oder Gegner sein. In der Heuchelei bedient er sich vorzugsweise der religiösen Formen, gleichsam aus einem Gelüst, dasjenige im Dienst der Hölle zu entweihen, dessen Segnungen er innerlich abgeschworen hat.

So viel über die Hauptzüge von Richards Charakter. Das nach ihm benannte Schauspiel umfaßt noch die letzte Hälfte von Eduards des Vierten Regierung, im Ganzen einen Zeitraum von acht Jahren. Es stellt alle Machinationen dar, wodurch Richard auf den Thron gelangte, und seine Thaten, um sich darauf zu behaupten, was ihm aber nur zwei Jahre hindurch gelang. Nach Shakspeares Absicht sollte in diesem Trauerspiel mehr das Schrecken als das Mitleiden vorwalten: er ist pathetischen Scenen, die ihm zu Gebote standen, eher aus dem Wege gegangen, als daß er sie gesucht hätte. Unter den Opfern von Richards Herrschsucht wird der einzige Clarence auf der Bühne umgebracht: sein Traum erregt ein tiefes Grausen, und bewährt die Allmacht der Phantasie des Dichters; sein Gespräch mit den Mördern ist erschütternd; aber Clarence hatte durch frühere Verbrechen seinen Tod verdient, wiewohl nicht von Seiten seiner Brüder. Die unschuldigsten und reinsten Opfer sind die beiden Prinzen: man sieht sie nur wenig, und ihre Ermordung wird bloß erzählt. Anna verschwindet, ohne daß man weiter etwas von ihr erfährt: sie hat eine fast unglaubliche Schwäche bewiesen, indem sie sich mit dem Mörder ihres Gatten vermählt. Lord Rivers und die übrigen Freunde der Königin haben zu sehr bloße Nebenrollen, um lebhafte Theilnahme zu erregen; Hastings macht sich durch den Triumph über den

Fall seiner Feinde alles Mitleides verlustig; Buckingham ist der Helfershelfer des Tyrannen, der ihn nachher dem Beil des Henkers überantwortet. Im Hintergrunde steht die verwittwete Königin Margaretha, als die Furie der Vergangenheit, die den Fluch über die Zukunft hervorruft. Jedes Unglück, das ihre Verfolger einander zufügen, ist Labsal für ihr rachedurstendes Herz. Mit ihrer prophetischen Stimme vereinigen sich von Zeit zu Zeit andre weibliche Stimmen der Wehklage und Verwünschung. Aber Richard ist die Seele oder vielmehr der Dämon des ganzen Trauerspiels. Er erfüllt sein zuvor gethanes Versprechen, den mörderischen Machiavell in die Schule zu senden. Neben dem gleichförmigen Abscheu, den er einflößt, beschäftigt er auf das mannichfaltigste durch seine tiefe Verstellungskunst, seinen Witz, seine Klugheit, seine Gegenwart des Geistes, seine rasche Thätigkeit und seinen Muth. Er ficht zuletzt gegen Richmond wie ein Verzweifelter, und stirbt den ehrenvollen Tod der Helden auf dem Schlachtfelde. Diesen historischen Ausgang konnte Shakspeare nicht ändern, und doch befriedigt er keinesweges das sittliche Gefühl, wie Lessing bei Gelegenheit eines deutschen Trauerspiels über denselben Gegenstand sehr richtig bemerkt. Wie hat nun Shakspeare diese Schwierigkeit gelöst? Durch eine wunderwürdige Erfindung öffnet er eine Aussicht in die andre Welt, und zeigt uns Richard in seinen letzten Augenblicken schon mit dem Stempel der Verwerfung gebrandmarkt. Man sieht Richard und Richmond in der Nacht vor dem Treffen in ihren Zelten schlafen; die Geister der von dem Tyrannen Hingewürgten steigen nach einander auf, und wenden sich zu ihm mit ihrem Fluch, zu seinem Gegner mit ihrem Segen. Diese Erscheinungen sind eigentlich nur die sichtbar gemachten Träume

der beiden Heerführer. Es ist freilich der sinnlichen Wahrscheinlichkeit zuwider, daß ihre Zelte nur durch einen so kleinen Raum getrennt sind; aber Shakspeare durfte auf poetische Zuschauer rechnen, welche bereit waren, die Breite der Bühne für die Entfernung zwischen zwei Heerlagern gelten zu laßen, wenn durch diese Vergünstigung so erhabne Schönheiten erkauft wurden, wie diese Reihe von Gesichten und das Selbstgespräch Richards bei seinem Erwachen. Die Katastrophe Richards des Dritten ist in Ansehung der äußerlichen Begebenheiten der des Macbeth sehr ähnlich: man vergleiche die durchgängige Verschiedenheit der Behandlung, um sich zu überzeugen, daß Shakspeare die poetische Gerechtigkeit im ächten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unsichtbaren Segens oder Fluches, der auf menschlichen Gesinnungen und Thaten ruht, auf das Genaueste beobachtet hat.

Wiewohl die vier letzten Stücke der historischen Reihe spätere Begebenheiten schildern, so haben doch die Schauspiele von Heinrich dem Vierten und Fünften im Costum und Ton einen weit moderneren Anstrich. Dieß rührt zum Theil von den vielen komischen Scenen her; denn das Komische muß immer nicht nur in nationalen, sondern in gleichzeitigen Sitten gegründet sein. Shakspeare scheint es aber auch in dem ernsthaften Theile beabsichtet zu haben. Blutige Staatsveränderungen und Zerrüttungen bürgerlicher Kriege erscheinen der Nachwelt als ein Rückfall in einen früheren ungebildeteren Zustand der Gesellschaft, oder sie sind auch wirklich von einem solchen Rückfall in ungebändigte Wildheit begleitet. Wenn also der Hang eines noch jugendlichen Dichtergeistes, seinen Gegenstand in eine wunderbare Ferne zu rücken, auf den Stil Einfluß gehabt hat, worin Heinrich

der Sechſte und Richard der Dritte gehalten ſind, ſo hat Shakſpearen ſein Inſtinkt richtig geleitet. Wie es dem Heldengedicht eigen iſt, die vergangnen Menſchengeſchlechter als koloſſal an körperlicher und Willenskraft zu ſchildern, ſo machen in dieſen Schauſpielen die Stimmen eines Talbot, eines Warwick, eines Clifford und Andrer den Eindruck, als ob man die Trompete auswärtiger oder bürgerlicher Kriege vernähme. Der Streit der Häuſer York und Lancaſter war das letzte Aufbrauſen der Feudal-Unabhängigkeit: denn es war die Sache der Großen und nicht des Volkes, welches nur durch jene in die Parteiung mit hineingezogen wurde. Nachher verſchwand der Einzelne in dem Ganzen, und niemand konnte mehr ſo wie Warwick ein Königmacher ſein. Shakſpeare war ein eben ſo tiefer Geſchichtſchreiber als Dichter; wenn man ſeinen Heinrich den Achten mit den vorhergehenden Stücken vergleicht, ſo wird es anſchaulich, wie die engliſche Nation während der langen ruhigen und ökonomiſchen Regierung Heinrichs des Siebenten, ſei es durch die von den Bürgerkriegen zurückgebliebne Erſchöpfung, oder durch allgemeinere europäiſche Einwirkungen, aus der kräftigen Verwirrung des Mittelalters plötzlich zur geordneten Zahmheit der neueren Zeit übergegangen war. Heinrich der Achte hat deswegen ein etwas proſaiſches Anſehen, denn Shakſpeare unterwarf ſich als Künſtler immer der Beſchaffenheit ſeines Stoffes. Wenn unter ſeinen Werken andre an Schwung der Phantaſie, an Nachdruck des Pathos und der Charaktere weit über dieſes hervorragen, ſo hat man dagegen Gelegenheit, hier die Feinheit ſeines Verſtandes und ſeine vollkommne Kenntniß des Hofes und der Welt zu bewundern. Welche Geſchicklichkeit gehörte dazu, vor den Augen der Königin ſo bedenkliche und ihre Perſon ſo nahe berüh-

rende Gegenstände öffentlich vorzustellen, ohne doch der Wahrheit zu nahe zu treten! (Aus Allem erhellet, daß Heinrich der Achte noch bei Lebzeiten der Elisabeth geschrieben worden. Man weiß, daß Ben Jonson unter König Jakobs Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht und sich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zusätze zu machen. Ohne Zweifel rührt die Prophezeiung auf Jakob den Ersten von Ben Jonson her: sie hätte der Elisabeth nur mißfallen können, und ist so übel eingefugt, daß man sie gleich als ein fremdes Einschiebsel erkennt.) Er hat den tyrannischen König für die Einsichtsvollen ganz so entlarvt, wie er wirklich war: hochmüthig und starrsinnig, wollüstig und gefühllos, ausschweifend in seinen Gunstbezeugungen, und rachsüchtig unter Vorwänden der Gerechtigkeit; und dennoch ist die Schilderung so gehalten, daß eine Tochter sie für vortheilhaft nehmen konnte. Elisabeths rechtmäßige Geburt beruhte auf der Ungültigkeit der ersten Vermählung Heinrichs, und Shakspeare hat die Verhandlungen über seine Scheidung von Katharina von Arragon in ein sehr zweideutiges Licht gestellt. Man sieht deutlich, daß Heinrichs Gewißens-Scrupel nichts anders sind, als die Schönheit der Anna Boleyn. Katharina ist eigentlich die Heldin des Stücks: sie erregt die innigste Theilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloses Unglück, ihren sanften, aber festen Widerstand, und ihre würdige Resignation. Nächst ihr macht der Fall des Kardinal Wolsey den Hauptinhalt aus. Heinrichs ganze Regierung eignete sich nicht zu einer dramatischen Behandlung. Es wäre nur eine Wiederholung derselben Auftritte gewesen: die Verstoßung oder gar Hinrichtung seiner Frauen, und der Fall seiner geschätztesten Diener in eine Ungnade, welcher gewöhnlich die Todesstrafe auf dem Fuße

Wenn Richard der Dritte jenen berühmten Ausruf thut:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

so ist es freilich widersprechend, daß man ihn vorher und nachher beständig zu Fuße fechten sieht. Indessen ist es vielleicht besser, daß der Dichter und Schauspieler durch hinreißende Eindrücke dieß vergessen mache, als sich durch buchstäbliche Richtigkeit äußern Störungen auszusetzen. Bei allen den erwähnten Nachtheilen haben Shakspeare und einige spanische Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges so große Schönheiten gezogen, daß ich nicht wünschen kann, sie hätten sich deren enthalten. Ein heutiger Schauspieldirektor wird dabei einen Mittelweg einzuschlagen haben: er muß besonders seine Kunst darauf richten, daß dasjenige, was er zeigt, nur als einzelne Gruppen eines unübersehbaren Gemäldes erscheine: er muß die Zuschauer überzeugen, daß die Hauptsache hinter der Bühne vorgeht, wozu nähere oder entferntere Kriegsmusik und Waffengeklirr ganz leichte Mittel sind.

So sehr Shakspeare Heinrichs französische Eroberungen verherrlicht, so hat er doch nicht unterlaßen, nach seiner Weise über die geheimen Triebfedern dieses Unternehmens Winke zu geben. Heinrich bedurfte auswärtige Kriege, um sich auf dem Thron zu befestigen; die Geistlichkeit wünschte ihn ebenfalls auswärts zu beschäftigen, und erbot sich zu reichen Geldbeiträgen, um eine Verordnung abzuwenden, die sie um die Hälfte ihrer Einkünfte gebracht hätte. Seine gelehrten Bischöfe sind also eben so bereitwillig, ihm sein unwidersprechliches Recht an die Krone Frankreichs zu beweisen, als er es ist, sein Gewißen durch sie beruhigen zu

n. Der Beweis wird daraus geführt, daß das salische
s für die Thronfolge in Frankreich nicht gelten könne,

noch jemals gegolten habe, und er ist bündiger und einleuchtender abgehandelt, als Manifeste gewöhnlich zu sein pflegen. Nach ruhmvollen Kämpfen wollte Heinrich seine Eroberungen durch die Vermählung mit einer französischen Prinzessin sichern; alles, was hierauf Bezug hat, ist in dem Schauspiele ironisch gemeint. Die Frucht dieser Verbindung, von welcher sich zwei Nationen eine so schöne Zukunft versprachen, war eben jener schwache Heinrich der Sechste, unter welchem Alles so kläglich verloren gieng. Man glaube daher ja nicht, es sei ohne Wißen und Willen des Dichters geschehen, daß ihm ein Heldenschauspiel unter den Händen zum Lustspiel wird, und nach Art der Lustspiele mit einer Convenienz-Heirat endigt.

Die drei Theile Heinrichs des Sechsten sind, wie ich schon bemerkt habe, weit früher gedichtet, als die vorhergehenden Stücke. Shakspeares Wahl fiel zuerst auf diese an Unglück und Gräueln jeder Art so reiche Epoche der englischen Geschichte, weil das Pathetische natürlich einem jugendlichen Dichtergeist angemeßner ist als das Charakteristische. Wir finden hier noch nicht die ganze Reife seines Genius, wohl aber dessen ganze Kraft. Sorglos über den scheinbaren Unzusammenhang des Gleichzeitigen, hält er sich wenig mit Vorbereiten und Entwickeln auf: alle Figuren treten rasch nach einander hervor, und kündigen sich nachdrücklich selbst so an, wie man sie erkennen soll; von Scenen, deren Wirkung schon erschütternd genug ist, um die Katastrophe einer weniger umfaßenden Anlage zu sein, reißt uns der Dichter zu immer schrecklicheren Katastrophen fort. Der erste Theil enthält nur den Anfang der Parteiung der weißen und rothen Rose, unter welchen blühenden Feldzeichen nachher so blutige Thaten verübt wurden; die wechselnden

maß, das vor ihm sehr üblich gewesen war, damals anfieng aus der Mode zu kommen, jedoch noch häufig, besonders zu Uebersetzungen klassischer Dichter, gebraucht ward. So mochten etwa die Schatten in den vorhandnen Uebersetzungen des Homer und Virgil sprechen. Die Rede Jupiters ist dagegen prachtvoll und in Form und Stil vollkommen Shakspeares Sonetten ähnlich. Nur die Unfähigkeit, die Absichten des Dichters und die von ihm beobachtete Perspektive einzusehn, konnte an dieser Stelle Anstoß nehmen.

Pope hätte gern das Wintermärchen für unächt erklärt, eine der herrlichsten Schöpfungen der in gleichem Grade kühnen und lieblichen Phantasie Shakspeares. Warum? Ich vermuthe wegen der bewußten Schiffe in Böhmen, und der Kluft von sechszehn Jahren zwischen dem dritten und vierten Aufzuge, welche die Zeit als Prolog gefälligst zu überspringen bittet.

Mit den drei Theilen Heinrichs des Sechsten ist man endlich auf dem Reinen. Theobald, Warburton und letztlich Farmer haben behauptet, sie seien nicht von Shakspeare. Wäre dieß, so möchten wir uns wohl die übrigen Werke des unbekannten Verfaßers ausbitten, der die göttlichen Scenen von Talbots, von Suffolks, von Beauforts, von Yorks Tode, und so viele andre zu dichten vermochte. Die Behauptung ist so widersinnig, daß in diesem Falle Richard der Dritte auch nicht von Shakspeare sein könnte, da er sich an jene drei Stücke sowohl durch den Inhalt, als durch Geist und Behandlung auf das unmittelbarste anschließt.

Alle Herausgeber, bis auf Capell, verwerfen einstimmig als Shakspeares unwürdig den Titus Andronikus, wiewohl sie ihn immerfort, gleichsam als den Sündenbock ihrer tadelnden Kritik, mit abdrucken laßen. Die richtige Methode bei

einer ſolchen Unterſuchung iſt, ſich erſt nach den äußern Gründen, Zeugniſſen u. ſ. w. umzuſehn, und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die innern Gründe aus der Beſchaffenheit des Werkes an die Reihe. Beſonders muß beides ſtrenge aus einander gehalten werden. Die Kritiker des Shakſpeare machen es gerade umgekehrt: ſie gehen von einer vorgefaßten Meinung gegen ein Stück aus, und ſuchen dieſer zu lieb die hiſtoriſchen Gründe verdächtig zu machen und bei Seite zu ſchieben. Titus Andronikus findet ſich in der erſten Folio-Ausgabe von Shakſpeares Werken, die, wie bekannt, von Heming und Condell, ſeinen vieljährigen Freunden und Mitvorſtehern desſelben Theaters, veranſtaltet wurde. Kann man ſich wohl überreden, ſie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirklich von Shakſpeare ſei oder nicht? Und will man dieſe ehrlichen Männer gerade in dieſem einzigen Falle eines abſichtlichen Betruges beſchuldigen, da ſie ſich ſonſt gar nicht ſo begierig zeigen, alles zuſammen zu raffen, was unter Shakſpeares Namen gieng, ſondern, wie es ſcheint, bloß die Schauſpiele gaben, wovon ſie Handſchriften in Händen hatten? Doch das Folgende iſt noch weit ſtärker. George Meres, ein Zeitgenoße und Bewunderer Shakſpeares nennt in einem Verzeichniſſe von deſſen Werken im Jahr 1598 den Titus Andronikus. Meres war perſönlich ſo genau mit dem Dichter bekannt, daß dieſer ihm ſeine Sonette noch vor dem Druck vorgeleſen hatte. Ich begreife nicht, wie aller kritiſche Skepticiſmus in der Welt hinreichen ſoll, ein ſolches Zeugniß umzuſtoßen.

Es iſt wahr, dieſes Trauerſpiel iſt nach einem falſchen Begriffe des Tragiſchen entworfen, welches darin durch Anhäufung von Gräueln und Entſetzlichkeiten in's Gräßliche ausartet, und doch keinen tiefen Eindruck zurückläßt: die Ge-

schichte von Tereus und Philomele ist unter andern Namen übertrieben, und mit dem Gastmahl des Atreus und Thyest und vielen andern vermengt. Im Einzelnen fehlt es nicht an schönen Zeilen, kühnen Bildern, ja auch an Zügen, die Shakspeares eigenthümliche Darstellungsweise verrathen. Dahin rechnen wir die Freude des verrätherischen Mohren an der Schwärze und Häßlichkeit seines im Ehebruch erzeugten Kindes; das Mitleiden des vor Gram kindisch gewordnen Titus Andronikus mit einer todtgeschlagnen Fliege, und nachher seine Wuth, da er in ihr seinen schwarzen Feind zu erkennen glaubt, läßt den nachherigen Dichter des Lear vermuthen. Sind die Kunstrichter besorgt, es möchte Shakspeares Ruhm schaden, wenn es ausgemacht bleibt, er habe in früher Jugend ein schwaches und unreifes Werk an's Licht gebracht? Hat Rom darum weniger die Welt beherrscht, weil Remus über seine ersten Mauern wegspringen konnte? Man versetze sich doch in Shakspeares Lage bei'm Anfange seiner Laufbahn. Er fand nur wenige und mittelmäßige Vorbilder vor, und dennoch gefielen diese ungemein, weil das Publikum in der Neuheit einer Kunst, ehe Wahl und Ueberfluß den Geschmack ekel machen, genügsam zu sein pflegt. Sollte dieser Zustand gar keinen Einfluß auf ihn gehabt haben, bis er gelernt hatte, höhere Forderungen an sich selbst zu machen, und durch tieferes Nachgraben in seinem eignen Geiste die reichsten Adern edlen Metalls zu Tage zu fördern? Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß er einige Fehlgriffe gethan haben wird, ehe er den rechten Weg ausfand. Das Genie ist in gewissem Sinne untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Kunst ist erlernbar, und muß durch Uebung und Erfahrung erlernt werden. In Shakspeares anerkannten Werken finden sich fast gar keine Spuren seiner Lehrjahre, und doch

hat er gewiß Lehrjahre gehabt. Jeder Künſtler hat ſie, und vollends in einer Epoche, wo er ſich nicht an eine ſchon gebildete Schule anſchließen kann. Ich halte es für wahrſcheinlich, daß Shakſpeare weit früher angefangen für das Theater zu ſchreiben, als man gewöhnlich annimmt, nämlich erſt nach dem Jahre 1590. Wie es ſcheint, hat er ſchon im Jahre 1584, eben nur zwanzig Jahre alt, ſeine Vaterſtadt verlaßen und ſich nach London begeben. Glaubt man, ein ſo reger Kopf werde ſechs Jahre lang ſtill geſeßen haben, ohne einen Verſuch zu machen, ſich durch ſeine Talente aus einer widerwärtigen Lage zu reißen? Daß er in der Zueignung des Gedichts Venus und Adonis dieſes „den Erſtling ſeiner Erfindung“ nennt, beweiſt hiegegen nichts. Es war das erſte was er drucken ließ; er mochte es früher gedichtet haben; vielleicht rechnete er auch die theatraliſchen Arbeiten nicht mit, weil ſie damals noch wenig litterariſche Würde hatten. Je früher nun Shakſpeare angefangen für das Theater zu dichten, deſto weniger darf die Unreife und Unvollendung eines Werkes, wenn ſich ſonſt nur hervorſtechende Züge ſeines Geiſtes darin finden, für einen Beweisgrund der Unächtheit gegen die hiſtoriſchen Angaben gelten. Verſchiedne der als unächt verworfnen Schauſpiele dürften der Zeitordnung nach zwiſchen Titus Andronikus und die früheſten unter den anerkannten fallen.

Sieben dem Shakſpeare zugeſchriebene Stücke hat endlich Steevens in zwei Supplement-Bänden abdrucken laßen. Sie ſind, wohl zu merken, faſt ſämmtlich ſchon bei Shakſpeares Lebzeiten mit Vorſetzung ſeines vollſtändigen Namens im Druck erſchienen.

1. Lokrin. Die Beweiſe für die Aechtheit dieſes Stückes ſind nicht ganz unzweideutig, die Zweifel dagegen erheblich.

Indessen wird sich die Frage zunächst an die über den Titus Andronikus anschließen, und mit der letzten zugleich bejaht oder verneint werden müßen.

2. Perikles, Prinz von Tyrus. Dieß Stück erkannte schon Dryden an, aber als ein Jugendwerk Shakspeares. Es ist ganz unläugbar von ihm, und man hat es in einige neuere Ausgaben eingerückt. Die vermeinten Unvollkommenheiten rühren nur daher, daß Shakspeare darin einen kindlichen und märchenhaften Roman des alten Dichters Gower behandelte, und den Gegenstand nicht aus seiner Sphäre reißen wollte. Deswegen führt er auch Gower selbst ein, und läßt ihn ganz in seiner veralteten Sprache und Versart Prologe halten. Diese Versetzung in eine so fremde Manier beweist wenigstens keine Unbeholfenheit.

3. Der Londner verlorne Sohn (the London prodigal). Wo wir nicht irren, urtheilte schon Lessing, dieß Stück müße von Shakspeare sein, und wollte es auf die deutsche Bühne bringen.

4. Die Puritanerin oder die Wittwe von Watlingstreet. Einer meiner litterarischen Freunde, ein großer Kenner Shakspeares, meinte, Shakspeare habe den Einfall gehabt, einmal ein Lustspiel in Ben Jonsons Stil zu schreiben, und daher rühre das Abweichende dieses Stückes. Nach dieser Annahme würde die kritische Untersuchung freilich sehr in's Feine gehen.

5. Thomas Lord Cromwell.

6. Sir John Oldcastle. Erster Theil.

7. Ein Trauerspiel in Yorkshire. (A Yorkshire tragedy.) Die drei letzten Stücke sind nicht nur unbezweifelt von Shakspeare, sondern sie gehören, meines Erachtens, unter seine reifsten und vortrefflichsten Werke. Steevens giebt am Ende

so ziemlich zu, sie seien von ihm, so wie auch die übrigen bis auf den Lokrin, aber er redet von allen sehr verächtlich, als ganz werthlosen Arbeiten. Indessen sind seine absprechenden Urtheile nicht im mindesten eindringend, noch durch kritischen Scharfsinn aufgestutzt. Ich wäre neugierig zu sehen, wie ein solcher Kritiker aus natürlichem Triebe über Shakspeares anerkannte Meisterwerke urtheilen, und was er daran zu loben wißen würde, wenn ihm nicht die öffentliche Meinung die Pflicht der Bewunderung auferlegte. Thomas Lord Cromwell und Sir John Oldcastle sind biographische Schauspiele und musterhaft in dieser Gattung: das erste schließt sich durch seinen Inhalt an Heinrich den Achten, das zweite an Heinrich den Fünften an. Der zweite Theil vom Oldcastle fehlt; ich weiß nicht, ob man in England ein Exemplar des alten Abdrucks aufgetrieben, oder ob er verloren gegangen ist. Das Trauerspiel in Yorkshire ist ein bürgerliches Schauspiel in Einem Aufzuge, eine dramatisierte Mordgeschichte: die tragische Wirkung ist erschütternd, und es ist äußerst merkwürdig zu sehen, wie Shakspeare auch solch einen Gegenstand poetisch zu halten gewußt hat.

Ferner sind ihm noch zugeschrieben worden: 1. Der lustige Teufel von Edmonton, ein Lustspiel in Einem Aufzuge, abgedruckt unter Dodsleys alten Schauspielen. Dieß hat allerdings einigen Schein für sich. Es kommt hier ein behaglicher Gastwirth vor, der mit dem in den lustigen Weibern von Windsor eine auffallende Aehnlichkeit hat. Indessen ist es auf jeden Fall nur eine, zwar geistreiche, aber flüchtig hingeworfene Skizze. 2. Die Verklagung des Paris. 3. Merlins Geburt. 4. Eduard der Dritte. 5. Die schöne Emma. 6. Mucedorus. 7. Arden von Feversham. Alle diese habe ich nie zu Gesichte bekommen, und kann also

nichts darüber sagen. Nach angeführten Stellen vermuthe ich, daß im Mucedorus die volksmäßige Geschichte von Urson und Valentin behandelt ist: ein schöner Stoff, den auch Lope de Vega zu einem Schauspiele benutzt hat. Arden von Feversham soll ein Trauerspiel über die Geschichte eines Mannes sein, von dem der Dichter von mütterlicher Seite abstammte. Dieß würde, wenn die Beschaffenheit des Stückes der Angabe nicht geradezu widerspricht, eine Wahrscheinlichkeit mehr in die Wagschale legen. Denn solche Bestimmungsgründe waren Shakspearen nicht fremd: er behandelt Heinrich den Siebenten, der seinen Vorfahren für geleistete Dienste Güter ertheilt hatte, mit sichtbarer Vorliebe.

Von Shakspeares Antheil an den Zwei edlen Vettern wird bei Fletchers Werken die Rede sein.

Endlich wäre es sehr lehrreich, wenn sich darthun ließe, daß einige frühere Entwürfe umgearbeiteter Werke von ihm selbst und nicht von einem fremden Verfaßer herrühren. Man würde dabei seiner Entwickelung als Künstler am besten auf die Spur kommen. Von dem älteren König Johann in zwei Theilen (abgedruckt von Steevens unter Six old plays) dürfte es sich sehr wahrscheinlich machen laßen. Daß er zuweilen auf dasselbe Werk zurückkam, ist gewiß. Namentlich vom Hamlet weiß man, daß er ihn sehr allmälich zu seiner jetzigen Vollständigkeit ausgebildet.

Wer Shakspearen ein ihm schon frühzeitig zugeschriebenes und unbestritten aus seiner Zeit herrührendes Schauspiel abspricht, dem liegt billig ob, mit einiger Wahrscheinlichkeit die Frage zu beantworten, wer es denn geschrieben haben soll? Shakspeares Mitwerber im dramatischen Fach

kennt man so ziemlich, und wenn schon diejenigen, die sich einen bedeutenden Namen gemacht, ein Lilly, Marlow, Heywood, so tief unter ihm stehen, so läßt sich nicht annehmen, daß der Verfaßer eines Werkes, welches die ihrigen weit übertrifft, unbekannt geblieben sein sollte.

# Zweiunddreißigste Vorlesung.

Zwei Perioden des englischen Theaters; die ältere die wichtigste. Früheste Gestalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zustand der Schauspielkunst zu Shakspeares Zeit. Alterthümer der dramatischen Litteratur. Lilly, Marlow, Chapman, Heywood.

Der große Meister, von dem wir in der vorhergehenden Vorlesung gesprochen, macht in der ganzen Kunstgeschichte eine so einzige Ausnahme, daß man ihm eine abgesonderte Stelle einräumen muß. Er verdankte seinen Vorgängern fast gar nichts, und hat dagegen den größten Einfluß auf seine Nachfolger gehabt: aber sein Geheimniß hat ihm Niemand abgelernt. Zwei Jahrhunderte hindurch, während welcher seine Landsgenoßen mit reger Thätigkeit alle Fächer des Wißens und der Kunst angebaut, ist er nach ihrem eignen Geständniß unübertroffen, ja selbst bis auf einen großen Abstand unerreicht geblieben.

Bei dem Abriß einer Geschichte des englischen Theaters, den ich jetzt zu geben habe, werde ich daher noch oft auf Shakspeare zurückkommen müßen. Die dramatische Litteratur der Engländer ist sehr reichhaltig; sie haben eine bedeutende Anzahl von Schauspieldichtern aufzuweisen, die das Talent origineller Charakteristik und die Mittel theatralischer Wirkung

in ausgezeichnetem Grade beſeßen haben. Dabei wurden ihnen die Hände nicht durch Vorurtheile, willkürlich feſtgeſetzte Regeln und ängſtliche Beobachtung der Convenienzen gebunden. Niemals hat es in England akademiſche Gerichtshöfe des Geſchmacks gegeben; in der Kunſt wie im Leben entſcheidet ſich dort im Ganzen jeder für das, was ihm zuſagt, ſeiner Natur angemeßen iſt. Dem Einfluße der wechſelnden Mode und des Geiſtes der verſchiednen Zeitalter haben ihre Schriftſteller demungeachtet freilich nicht entgehen können.

Wir bleiben unſerm Grundſatze getreu, bloß bei demjenigen, was wir als ein Höchſtes der Poeſie betrachten, lange zu verweilen, und alles übrige, was nur die zweite oder dritte Stelle einnimmt, in kurzen Ueberſichten abzuhandeln.

Die Alterthümer des Theaters in England ſind von den engliſchen Litteratoren, und zuletzt von Malone, genugſam in's Licht geſetzt worden. Die früheſten dramatiſchen Verſuche waren auch hier, wie anderswo, Myſterien und Moralitäten. Indeſſen ſcheint es, daß die Engländer ſich hierin frühzeitiger als andre Nationen hervorgethan. Es iſt in der Geſchichte der Kirchenverſammlung zu Konſtanz aufgezeichnet worden, daß die engliſchen Prälaten in einer Zwiſchenzeit der Sitzungen ihre übrigen Mitbrüder mit einem geiſtlichen Schauſpiele in lateiniſcher Sprache unterhielten, dergleichen dieſe entweder noch gar nicht oder nicht in ſolcher Vollkommenheit (nach den damaligen einfältigen Kunſtbegriffen) kannten. Den Anfang des eigentlichen Theaters kann man jedoch nicht viel früher als die Regierung der Eliſabeth anſetzen. John Heywood, der Spaßmacher Heinrichs des Achten, wird als der älteſte komiſche Dichter angeſehen: das

sehen. Shakspeare hatte ein lebhaftes Gefühl von dieser allgemeinen schnellen Entwickelung bisher ungeübter Fähigkeiten; in einem seiner Sonette nennt er sein Zeitalter these time-bettering days. Die Liebhaberei für das Schauspiel nahm dergestalt überhand, daß in einem Zeitraum von sechszig Jahren unter dieser und der folgenden Regierung in London siebzehn Schauspielhäuser erbaut oder eingerichtet wurden, da sich jetzt die doppelt so stark bevölkerte Hauptstadt mit zweien begnügt. Freilich spielte man nicht alle Tage, und mehrere dieser Theater waren sehr klein und vermuthlich nicht viel beßer als Marionettenbuden ausgerüstet. Indessen dienten sie doch zu Aufforderungen an die Fruchtbarkeit der Schriftsteller, die dramatisches Talent beſaßen, oder sich welches zutrauten; denn jedes Schauspielhaus mußte sich ein eignes Repertorium verschaffen, weil die Stücke entweder gar nicht oder erst lange nach ihrer Abfaßung gedruckt wurden, und weil eine einzige Schauspielergesellschaft im ausschließenden Beſitz der Handschrift war. So viel Schwaches und Verfehltes hiebei auch zum Vorschein kommen mochte, so konnte doch eine so vielfache Mitbewerbung nicht anders als vortheilhaft sein. Unter allen Gattungen der Poesie ist die dramatische die einzige, wozu Erfahrung nöthig ist; und das Mißglücken Andrer ist für den Mann von Talent eine Erfahrung, deren Unkosten ihm erspart werden. Ferner erfordert die Ausübung dieser Kunst rüstige Entschloßenheit, wozu der große Künstler oft am wenigsten geneigt ist, weil er sich bei der Ausführung selbst am schwersten befriedigt, und dagegen am meisten Genuß darin findet, eine geliebte Schöpfung seiner Einbildungskraft innerlich auszubilden. Es ist daher gut, wenn er in der Zudringlichkeit derer, die sich geringen Mitteln in die schwierige Laufbahn wagen,

einen Antrieb findet, frisch Hand an das Werk zu legen. Es ist für den Schauspieldichter wichtig, mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung zu stehn, damit er sie entweder selbst lenke, oder sich nach ihren Bedürfnissen zu richten wiße; und die damaligen dramatischen Dichter waren großentheils zugleich Schauspieler. Das Theater machte noch wenig litterarische Ansprüche, dadurch blieb es frei von der Pedanterei der Schulgelehrten. Es gab noch keine Zeitschriften, die als Werkzeug der Kabale die Meinung mißleiten konnten. An Eifersucht und Sticheleien unter den Schriftstellern fehlte es nicht, das Publikum ergötzte sich hieran mehr, als daß es Aergerniß genommen hätte; es entschied sich mit unbefangnem Sinn nach dem Maße seiner Unterhaltung. Ueberhaupt war sowohl bei den Dichtern und Schauspielern, als bei den Zuschauern die wesentlichste Bedingung des Gedeihens vorhanden: wahre Liebe zur Sache. Diese war um so unzweideutiger, weil die theatralische Kunst damals noch nicht mit allen den fremden Zierraten und Erfindungen des Luxus umgeben war, welche die Aufmerksamkeit zerstreun und den Sinn bestechen können, sondern in der bescheidensten, und man kann sagen, in der demüthigsten Gestalt auftrat. Für die Bewundrer Shakspeares muß es ein Gegenstand der Neugierde sein, wie das Theater aussah, wo seine Werke zuerst aufgeführt wurden. Man hat einen Kupferstich von dem Schauspielhause, dem er vorstand, und das von dem Sinnbilde eines den Atlas vertretenden Hercules ‚die Weltkugel' hieß: es ist ein massives Gebäude ohne allen architektonischen Zierrat, sogar beinahe ohne Fenster an den Außenwänden. Das Parterre war unter freiem Himmel und man spielte an hellem Tage; die Scene hatte keine andre Decoration, als gewirkte Teppiche, die in einiger Entfernung

von den Wänden hiengen, und verschiedne Eingänge frei ließen. Im Hintergrunde war eine über die erste erhöhte Bühne, eine Art von Balkon, der zu verschiednen Zwecken diente, und nach Befinden der Umstände allerlei bedeuten mußte. Die Schauspieler erschienen bis auf seltne Ausnahmen in der gewöhnlichen Tracht ihrer Zeit, höchstens durch höhere Federbüsche auf den Hüten und Rosen auf den Schuhen ausgezeichnet. Die hauptsächlichsten Mittel der Verkleidung waren falsches Haar und Bart, zuweilen wohl auch Masken. Die Frauenrollen wurden durch Knaben gespielt, so lange ihre Stimme es erlaubte. Zwei Schauspielergesellschaften in London, die zu den vornehmsten gehörten, bestanden sogar ganz aus Knaben, nämlich den Chorsängern von der Kapelle der Königin und der Paulskirche. Zwischen den Akten war keine Musik gebräuchlich, wohl aber in den Stücken selbst Märsche, Tänze, Lieder von einzelnen Singstimmen nnd dergleichen, wenn es die Gelegenheit gab, auch Trompetenstöße bei'm Eintritt hoher Personen. In der ältern Zeit war es üblich, die Handlung, ehe sie gesprochen wurde, zwischen jedem Aufzuge in stummer Pantomime (dumb show) vorzustellen, allegorisch oder auch ohne Einkleidung, um der Erwartung eine bestimmte Richtung zu geben. Shakspeare hat noch bei dem Schauspiel im Hamlet diese Sitte beobachtet.

Wir sind jetzt durch den Aufwand an allem theatralischen Zubehör, Architektur des Schauspielhauses, Beleuchtung, Musik, Täuschung der wie auf den Wink eines Zauberstabes wechselnden Decorationen, Maschinerie und Costum dergestalt verwöhnt, daß uns diese dürftige Beschränktheit auf keine Weise zusagen will. Indessen ließe sich vielleicht Manches zu Gunsten einer solchen Verfaßung der Bühne anführen.

Wo durchaus keine glänzenden Nebensachen anlocken, da werden die Zuschauer in der Hauptsache, nämlich der Vortrefflichkeit der dramatischen Composition und ihrer Belebung durch Vortrag und Geberdenspiel, desto schwerer zu befriedigen sein. Wenn in der äußern Ausschmückung die Vollkommenheit nicht zu erreichen steht, so wird der Kenner lieber ganz darauf Verzicht leisten, als sich durch das Mißlungne und Geschmackwidrige stören laßen. Und wie selten ist das Vollkommne hierin erreicht worden! Seit etwa anderthalb Jahrhunderten hat man angefangen, auf den europäischen Bühnen Fleiß auf die Beobachtung des Costums zu wenden; was darin geleistet worden, hat dem großen Haufen immer herrlich geschienen, und doch kann man sich aus den Kupferstichen, welche die gedruckten Schauspiele zuweilen begleiten, und aus allen Angaben leicht überzeugen, daß es immer sehr läppisch und manieriert ausfiel, und daß man bei allem Bemühen, sich ausländisch oder antik zu gestalten, die Mode seiner Zeit nicht los werden konnte. Lange galt eine Art von Reifrock für das unentbehrliche Zubehör eines Helden; die Allongen-Perücken und Fontangen haben sich eben so lange im heroischen Trauerspiel behauptet, als in der wirklichen Welt; späterhin hätte man es für barbarisch gehalten, ohne gepudertes und gekräuseltes Haar zu erscheinen: auf dieses setzte man einen Helm mit bunten Federn, eine Scherpe von Zindeltaft flatterte über dem goldpapiernen Panzer, und der Achilles oder Alexander war fertig. Jetzt ist man endlich auf einen reineren Geschmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern wird das Costum wirklich gelehrt und in einem strengen Stil beobachtet. Man verdankt dieß hauptsächlich der antiquarischen Reform in den bildenden Künsten, und der Annäherung des weiblichen Putzes

an die griechischen Trachten; denn die Schauspielerinnen waren immer am abgeneigtesten, auf der Bühne die Moden fahren zu laßen, wodurch sie in der Gesellschaft ihre Reize geltend machten. Jedoch sind die Schauspieler noch sehr selten, die eine Toga oder einen griechischen Purpurmantel mit natürlichem Anstande zu tragen wißen, und nicht in Augenblicken der Leidenschaft mit dem Halten und Werfen der Draperie ungebührlich beschäftigt scheinen.

Unser System der Decoration ist eigentlich für die Oper erfunden, der es auch in der That am besten angemeßen ist. Es hat einige unvermeidliche Gebrechen, andre die sich allerdings vermeiden laßen, aber selten vermieden werden. Zu den unvermeidlichen Gebrechen zähle ich die Brechung der Linien auf den Seitencoulissen aus allen Gesichtspunkten außer einem einzigen, das Mißverhältniß der Größe des Schauspielers, wenn er im Hintergrunde auftritt, mit den perspektivisch verkleinerten Gegenständen, die ungünstige Beleuchtung von unten und von hinten, den Widerspruch der gemalten und der wirklichen Lichter und Schatten, die Unmöglichkeit die Bühne nach Belieben zu verengen, so daß nun das Innre eines Pallastes und einer Hütte dieselbe Höhe und Breite einnimmt, und dergleichen mehr. Die vermeidlichen Fehler sind: Mangel an Einfachheit und großen ruhigen Massen; Ueberladung mit überflüßigen und zerstreuenden Gegenständen, weil der Maler entweder seine Stärke in der Perspektive zeigen wollte, oder den Raum nicht anders auszufüllen wußte; eine manierierte, oft ganz unzusammenhängende, ja unmögliche Architektur, in buntscheckigen Farben, die keiner Steinart in der Welt ähnlich sehen. Nur durch die Unwißenheit der Zuschauer in den bildenden Künsten können die meisten Decorationsmaler Glück machen: ich

habe oft ein ganzes Parterre über eine Decoration entzückt gesehn, wovon jedes verständige Auge sich mit Widerwillen wegwenden mußte, und an deren Stelle eine schlichte grüne Hinterwand weit vorzüglicher gewesen wäre. Daß durch die Verwöhnung des Geschmacks in Absicht auf den Glanz der Decorationen und die Pracht der Kleidungen die Verwaltung der Theater ein verwickeltes und kostspieliges Geschäft geworden ist, wobei dann oft die Haupterfordernisse, nämlich gute Stücke und gute Schauspieler, den Nebensachen nachstehn müßen, diesen Nachtheil will ich hier nicht einmal erwähnen.

Wiewohl die ältere englische Bühne eigentlich keine Decoration hatte, so kann man ihr doch den Gebrauch der Maschinerie nicht ganz absprechen: die Aufführung einiger Stücke, z. B. des Macbeth, des Sturmes und andrer, läßt sich ohne das beinahe nicht denken. Unter der Regierung Jakobs des Ersten lebte der berühmte Baumeister Inigo Jones, der zur Ausschmückung der am Hofe aufgeführten Masquen Ben Jonsons sehr zusammengesetzte und künstliche Maschinen in Bewegung gesetzt hat.

Auf dem spanischen Theater trat in der Zeit, wo es sich bildete, derselbe Umstand ein, wie auf dem englischen, daß man sich, wenn die Scene einen Augenblick leer blieb, und andre Personen durch einen andern Eingang hereinkamen, eine Veränderung des Schauplatzes denken mußte, wiewohl durchaus keine sichtbar war; und dieser Umstand hat auf die Form der Schauspiele den vortheilhaftesten Einfluß gehabt. Der Dichter durfte nicht erst mit dem Decorationsmaler zu Rathe gehen, was sich würde vorstellen laßen und was nicht, noch überrechnen, ob der Vorrath vorhandner Decorationen hinreichte, oder neue gefertigt werden müßten.

aus einem spanischen Schriftsteller, so benannt. Es erhielt sich ziemlich lange auf der Bühne, wiewohl die nachfolgenden Dichter es häufig zur Zielscheibe ihres Spottes und ihrer Parodien machten. Es pflegt so zu gehen, daß das Publikum nicht leicht von einer in der ersten regen Empfänglichkeit für die Eindrücke einer noch unbekannten Kunst gefaßten Vorliebe zurückkommt, auch wenn es längst beßere, ja vortreffliche Werke kennen gelernt hat. Dieses Stück ist allerdings voller Abgeschmacktheiten; der Verfaßer hat sich an die Schilderung der gewaltsamsten Lagen und Leidenschaften gewagt, ohne seine Ohnmacht zu ahnden; besonders ist die Katastrophe, die an Entsetzlichkeit alles Ersinnliche überbieten soll, auf läppische Art herbeigeführt, und macht bloß eine lächerliche Wirkung. Das Ganze ist wie die Zeichnungen der Kinder, ohne Beobachtung der Proportionen, und mit unsichrer Hand gekritzelt. Bei vielem Bombast hat doch der Ton des Dialoges etwas Natürliches, ja Vertrauliches, und im Wechsel der Auftritte spürt man eine leichte Bewegung, wodurch der allgemeine Beifall, den dieß unreife Werk erhielt, einigermaßen begreiflich wird.

Unter Shakspeares Vorgängern verdienen noch Lilly und Marlow bemerkt zu werden. Lilly war ein Schulgelehrter, und bemühte sich in die englische Prosa und in den Gesprächston eine verschrobne Zierlichkeit einzuführen, womit es ihm so gut gelang, daß er eine Zeitlang Mode-Schriftsteller war, und daß die Hofdamen nach seinem Buche Euphues ihre Unterhaltung bildeten. Sein Lustspiel in Prosa, Campaspe, ist ein warnendes Beispiel, daß man aus Anekdoten und epigrammatischen Einfällen niemals ein dramatisches Ganzes zusammen baut. Der Verfaßer war ein gelehrter Witzling, aber durchaus kein Dichter.

Marlow hatte mehr wahres Talent, und war auf einem richtigeren Wege. Er hat die Geſchichte Eduards des Zweiten zwar ſehr kunſtlos, jedoch mit einer gewiſſen Treue und Einfalt behandelt, ſo daß manche Auftritte ihre pathetiſche Wirkung nicht verfehlen. Seine Verſe ſind fließend, aber ohne Nachdruck; wie Ben Jonſon dazu kommt, den Ausdruck ‚Marlow's mighty line' von ihm zu gebrauchen, begreife ich nicht. Von Lillys ſüßlicher Manier konnte Shakſpeare nichts lernen oder benutzen; in Marlows Eduard dem Zweiten hingegen glaube ich allerdings das ſchwächere Vorbild der früheſten hiſtoriſchen Stücke Shakſpeares zu entdecken.

Unter den alten Luſtſpielen in Dodsleys Sammlung ſcheinen mir der Flurſchütze von Wakefield, und Grim der Köhler von Croydon aus der früheren Zeit vor Shakſpeare herzurühren. Beide ſind nicht ohne Verdienſt, in der Manier der Marionettenſtücke: in dem erſten iſt eine volksmäßige Ueberlieferung, in dem zweiten eine ſcherzhafte Legende mit treuherziger Jovialität behandelt.

Ich habe mich bei den Anfängen des engliſchen Theaters länger aufgehalten, als ſie ihrem innern Werthe nach verdienen, weil man neuerdings in England die Behauptung an's Licht gebracht hat, Shakſpeare zeige mehr Verwandtſchaft mit den in Vergeßenheit gerathnen Werken ſeiner Zeitgenoßen, als man bisher gewöhnlich zu glauben geneigt geweſen. Gewiſſe äußre Aehnlichkeiten dürfen uns eben ſo wenig Wunder nehmen, als die Gleichheit der Kleidertrachten an Bildniſſen aus derſelben Zeit. Im engern Sinne aber gebraucht man das Wort Aehnlichkeit nur von der Verwandtſchaft der Züge, die den Geiſt und das Gemüth ausdrücken. Ferner können als ein gültiger

vielen andern ist es nicht gelungen, wie viel Beifall sie auch bei ihren Lebzeiten finden mochten, ein lebendiges Andenken ihrer Werke auf die Nachwelt zu bringen. Unter Shakspeares jüngeren Zeitgenoßen und Mitwerbern erlangten diese Auszeichnung nur wenige; hauptsächlich Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, und Massinger.

## Dreiunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Ben Jonson. Beurtheilung seiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletcher. Allgemeine Charakteristik dieser Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Massinger und andre Zeitgenossen unter Karl I.

Ben Jonson fand an Shakspeare einen bereitwilligen Aufmunterer seines Talentes. Sein erstes, wiewohl noch ziemlich unvollkommnes Stück Jedermann in seiner Laune (Every man in his humour) wurde durch Shakspeares Fürsprache auf die Bühne gebracht, am Sejanus legte Shakspeare sogar selbst Hand an, und übernahm in beiden eine Hauptrolle. Diese gastfreie Aufnahme wurde dem großen Geiste, der über alle Eifersucht und kleinliche Künstler-Leidenschaften erhaben war, bald übel vergolten. Jonson überhob sich gegen Shakspeare mit seiner Schulgelehrsamkeit, der einzigen Seite, wo er wirklich einen Vorzug vor ihm hatte, er streute seinen Stücken und Prologen allerlei beißende Anspielungen ein, und verwarf besonders jene Bezauberungen der Phantasie, die Shakspeares eigenthümliches Erbtheil waren, als dem ächten Geschmack entgegen. Zu seiner Ent-

ſchuldigung muß man bemerken, daß er nicht unter einem glücklichen Geſtirn geboren war: ſeine Stücke fielen ganz und gar, oder erfreuten ſich eines geringen Beifalls neben der erſtaunlichen Popularität Shakſpeares; obendrein hetzten ihn ſeine Nebenbuhler mit theatraliſchen und andern Satiren, als einen läſtigen Pedanten, der Alles beßer wißen wollte wie ſie: alles dieß zuſammen machte ihm viel ſchwarzgallichten Humor. Er beſaß wirklich einen ſehr gründlichen Verſtand, er war ſich bewußt, daß er die Kunſt mit Ernſt und Eifer ausübe; daß ihm die Natur eine Eigenſchaft verſagt hatte, welche durch keine Anſtrengung erlangt wird, nämlich die Grazie, konnte er freilich nicht ahnden. Er dachte, ſeines Fleißes kann ſich Jedermann rühmen, wie Leſſing bei einer ähnlichen Gelegenheit ſagt. Nach einigen Unglücksfällen auf der Bühne nahm er alſo die Partei, im voraus zu erklären, ſeine Stücke ſeien gut, und wenn ſie nicht gefallen ſollten, ſo könne dieß nur von dem Unverſtande der Menge herrühren. Sehr luſtig lautet die Ueberſchrift eines verunglückten Luſtſpiels, das er im Druck herausgab, „wie „es niemals vorgeſtellt, ſondern von gewiſſen Dienern des „Königs höchſt nachläßig geſpielt, und von andern Unterthanen des Königs noch ekler angeſehen und getadelt worden.“ *)

Jonſon war ein kritiſcher Dichter, im guten und im ſchlimmen Sinne des Wortes. Er ſuchte ſich deutlich Rechenſchaft abzulegen, was er jedesmal zu leiſten habe: es gelang ihm daher am beſten mit derjenigen Gattung, woran der Verſtand den größten, und Einbildungskraft und Gefühl nur einen untergeordneren Antheil hat, dem Charakter-Luſtſpiel.

*) As it was never acted, but most negligently play'd by some the King's servants, and more squeamishly beheld and censured by ers the King's subjects.

Er legte aber nichts in seine Werke hinein, was kritische Zergliederungen nicht wieder herausziehen können, weil er zu diesen das Zutrauen hegte, sie erschöpften alles wodurch die Poesie gefällt und entzückt. Er sah nicht ein, daß in der chemischen Retorte des Kritikers eben das Kostbarste, der flüchtige Lebensgeist eines Gedichts, verdunstet. Es fehlt seinen Werken überhaupt an Seele, an jenem unnennbaren Etwas, das immer von Neuem anzieht und bezaubert, eben weil es sich nicht erklären läßt. In den lyrischen Stücken seiner Masquen vermißt man eine gewisse geistige Musik der Bilder und Töne, die sich nicht durch genaue Beobachtung schwieriger Silbenmaße hervorbringen läßt. Ueberall steht er zurück in Bezug auf solche Vorzüge, die sich von selbst einstellen müßen, und um die es schon geschehen ist, wenn der Künstler sie sich absichtlich zu eigen machen will. Man muß es ihm nicht verargen, wenn er seine Werke für verdienstlich hielt, denn sie sind wirklich ganz sein eignes Verdienst, wie erworbene sittliche Eigenschaften. Es kostete ihm Mühe sie hervorzubringen, und es macht leider auch Arbeit sie zu lesen. Sie gleichen festen und zweckmäßig errichteten Gebäuden, vor denen aber das schwerfällige Gerüste stehen geblieben ist, welches den leichten Ueberblick und den harmonischen Eindruck hindert.

Man hat von Jonson zwei tragische Versuche und eine beträchtliche Anzahl Lustspiele und Masquen.

Zur Würde des tragischen Tones konnte er sich wohl erheben, aber er hatte durchaus keine Anlage zum Pathetischen. Da er überall den Grundsatz der Nachahmung der Alten predigt, und man ihm die gelehrte Kenntniß ihrer Werke nicht absprechen kann, so ist es merkwürdig, wie weit sich seine beiden Trauerspiele in Gehalt und Form von der grie-

chischen Tragödie entfernen. Man sieht an diesem Beispiel, welchen Einfluß der herrschende Ton eines Zeitalters, und der Gang, welchen eine Kunst einmal eingeschlagen, auch auf einen sehr selbständigen Geist hat. Bei dem historischen Umfange, den Jonson seinem Sejanus und Catilina gab, war an Einheit der Zeit und des Ortes nicht zu denken; auch sind beide Stücke mit einer Menge von Nebenpersonen überhäuft, dergleichen man in keiner griechischen Tragödie findet. Im Catilina spricht der Geist des Sylla den Prolog, ungefähr wie der des Tantalus im Atreus und Thyestes von Seneca; dem Ende jedes Aufzuges ist ein lehrhafter moralisierender Chor angehängt, ohne gehörig eingeführt oder mit dem Ganzen verknüpft zu sein. Darauf beschränkt sich die ganze Aehnlichkeit mit den Alten; übrigens bleibt es bei der Form von Shakspeares historischen Schauspielen, aber ohne deren romantischen Reiz. Man kann nicht mit Gewißheit sagen, ob Jonson schon Shakspeares römische Stücke vor Augen hatte: vermuthlich wenigstens bei'm Catilina; auf keinen Fall hat er ihm die Kunst abgelernt, der Geschichte treu zu bleiben und dennoch die Forderungen der Poesie zu befriedigen. Unter Jonsons Händen ist der Stoff eben Geschichte geblieben, ohne Poesie zu werden; die geschilderten politischen Vorfälle haben mehr das Ansehen eines Geschäftes, als einer Handlung. Catilina und Sejanus sind gründliche dramatische Studien nach dem Sallust und Cicero, nach dem Tacitus, Sueton, Juvenal und Andern; das ist das Beste, was sich davon rühmen läßt. Im Catilina, der übrigens vorzüglicher ist als Sejan, muß man noch die nicht verschmolzne Ungleichartigkeit der Massen tadeln. Der erste Aufzug hat am meisten Schwung, wiewohl er durch Mangel an Schonung empört: man sieht eine geheime Zusammenkunft

der Verſchwörer, und die Natur ſcheint durch furchtbare Anzeichen der raſenden Begeiſterung der Bosheit zu antworten. Der zweite Aufzug ſchildert die Intriguen und Liebeshändel verderbter Frauen, wodurch die Verſchwörung an's Licht kam, und ſtreift ſtark an das Luſtſpiel hin; die letzten drei Aufzüge enthalten dialogiſierte Geſchichte, mit vielem Verſtande entwickelt, aber ohne ſonderliche poetiſche Erhebung. Es iſt zu beklagen, daß Jonſon nur ſeinen eignen Text vom Sejanus gegeben, und Shakſpeares Veränderungen nicht mitgetheilt hat. Man wäre neugierig zu ſehen, durch welche Mittel dieſer die Einförmigkeit des Stückes zu beleben verſucht haben mag, ohne deſſen Plan zu verändern, und in wie fern ſich ſein Genius fremden Abſichten zu fügen gewußt.

Nach dieſen Verſuchen entſagte Jonſon der tragiſchen Muſe, und in der That beſtimmte ihn auch ſein Talent ganz für das Luſtſpiel und zwar für das Charakter-Luſtſpiel. Indeſſen iſt ſeine Charakteriſtik mehr ernſthaft ſpottend als zum Lachen eingerichtet; die ſpäteren römiſchen Satiriker waren faſt noch mehr ſeine Muſter als die Komiker. Jener leichte Scherz war ihm verſagt, der harmlos um Alles gaukelt, der eine bloße Eingebung der Fröhlichkeit zu ſein ſcheint, aber um ſo philoſophiſcher iſt, weil er nicht eine beſtimmte Lehre einkleidet, ſondern nur eine allgemeine Ironie enthält. In Jonſons komiſchen Erfindungen zeigt ſich mehr Beobachtungsgeiſt als Phantaſie. Deswegen ſind ſeine Stücke auch von Seiten der Intrigue mangelhaft. Er hielt ſehr auf die Reinheit der Gattung, wollte keine romanhaften Motive gebrauchen, und nahm niemals ſeine Zuflucht zu einer Novelle. Aber ſeine Mittel der Verwickelung und Auflöſung ſind oft unwahrſcheinlich und gezwungen, ohne durch reizende Kühnheit

die Einbildungskraft zu bestechen. Auch wo er eine glückliche Anlage gemacht hat, bedarf er so viel Raum zum Ausmalen der Charaktere, daß man die Intrigue oft aus den Augen verliert, und die Handlung sich nur schwerfällig fortbewegt. Er gleicht zuweilen den allzu genauen Porträtmalern, die der Aehnlichkeit zu lieb jede Pockengrube und Sommersprosse mit in die Nachahmung aufnehmen zu müßen glauben. Er ist häufig beargwohnt worden, wirkliche Personen mit dieser oder jener Rolle zu meinen; zugleich hat man ihm vorgerückt, seine Charaktere seien bloß personificierte Allgemeinbegriffe, und wiewohl diese Vorwürfe einander zu widersprechen scheinen, so sind sie doch beide nicht ganz ohne Grund. Er war ein methodischer Kopf: wo er also einen Charakter einmal bei einem Hauptbegriffe gefaßt hatte, da führte er diesen strenge durch: was bloß zur individuellen Belebung gedient hätte, ohne sich hierauf zu beziehen, hätte ihm eine Abschweifung geschienen. Auch sind seine Namen meistens bis zu einer mißfälligen Deutlichkeit sprechend, und zum Ueberflusse fügt er nicht selten dem Personen-Verzeichniß erklärende Beschreibungen bei. Auf der andern Seite übte er den Grundsatz, der Komiker müße das wirkliche Leben darstellen, mit einem kleinlichen Fleiße aus. Er faßte meistens die Sitten seiner Nation und seiner Zeit auf: dieß war zu loben; aber er hieng sich oft zu sehr an äußerliche Eigenheiten, an Seltsamkeiten und Ziererein des Modetons, die man damals Humore nannte, und die ihrer Natur nach so vorübergehend sind als Kleidertrachten. Deswegen veraltete sein Komisches zum Theil sehr schnell, und schon bei Wiedereröffnung des Theaters unter Karl dem Zweiten fanden sich keine Schauspieler, die dergleichen Caricaturen gehörig zu geben gewußt hätten. Solche Lokalfarben, wenn sie nicht

verbleichen sollen, müßen ganz mit Geist durchdrungen sein. Dieß wußte Shakspeare zu leisten. Man vergleiche seinen Osrick im Hamlet mit Fastidius Brisk in Jonsons Jedermann außer seinem Humor: beides sind Schilderungen der faden Ziererei eines damaligen Höflings; aber Osrick, wiewohl er seine ganz eigne Sprache redet, bleibt für alle Zeiten ein treffendes und verständliches Bild der Geckerei, Fastidius ist ein Porträt in einer aus der Mode gekommenen Tracht, und weiter nichts. Indessen ist Jonson nicht immer in diesen Fehler verfallen; sein Hauptmann Bobadill zum Beispiel in Jedermann in seinem Humor, ein bettelhafter und feiger Abenteurer, der sich bei jungen einfältigen Leuten als Raufer geltend macht, ist zwar bei weitem nicht so ergötzlich und original als Pistol, aber bleibt in seiner Art auch nach veränderten Sitten musterhaft, und spätere englische Komiker haben ihn nachgeahmt.

In dem eben genannten Stücke, Jonsons erster Arbeit, ist die Handlung äußerst schwach und unbedeutend. In dem folgenden, Jedermann außer seinem Humor, ist er noch weiter auf den Abweg gerathen, die komische Wirkung bloß in Caricatur-Zügen ohne alles Interesse der Situationen zu suchen: es ist eine Rhapsodie lächerlicher Auftritte ohne Zusammenhang und Fortrückung. Auch der Bartholomai-Jahrmarkt ist bloß eine derbe Bambocciate, worin sich eben nicht mehr Folge bemerken läßt, als in dem Gewühl, dem Lärm, den Zänkereien und Diebereien, die bei einer solchen Ergötzung des Pöbels vorzufallen pflegen. Die gemeine Behaglichkeit wird nur allzu natürlich geschildert; doch verdient die Rolle des Puritaners ausgezeichnet zu werden: seine kasuistische Berathschlagung, ob es erlaubt sei, nach der Sitte auf dem Jahrmarkt ein Spanferkel zu eßen, nachher seine

Strafrede gegen die Marionetten als einen heidnischen Bilderdienst, sind unvergleichlich und voll von dem kräftigsten komischen Salz. Ben Jonson sah damals wohl nicht voraus, daß die Puritaner nach einem Menschenalter mächtig genug werden würden, um für dergleichen Spöttereien an seiner Kunst eine sehr ernsthafte Rache zu nehmen.

Von Seiten der Anlage verdienen am meisten Lob Volpone, der Alchymist und Epicöne oder Das stumme Mädchen.[v] In Volpone hat sich Jonson einmal in italiänische Sitten versetzt, aber nicht von der idealischen Seite. Der Hauptgedanke ist vortrefflich und großentheils meisterlich ausgeführt; nachher aber geht Alles zu sehr auf Gaunereien aus, wo dann die Criminal-Justiz in's Mittel treten muß, und das Stück nimmt mit der Bestrafung der Schuldigen ein nichts weniger als lustiges Ende. Im Alchymisten gewähren sowohl die Betrüger als die Betrognen viel Unterhaltung, nur läßt sich der Verfaßer zu gründlich auf alchymistische Gelehrsamkeit ein. Von einem unverständlichen Kauderwelsch müßen im Lustspiel nur kurze Proben gegeben werden, und am besten ist es, wenn sie eine Nebenbedeutung haben, die der, welcher diese geheimnißvolle Sprache führt, nicht beabsichtet; auf die Länge fortgesetzt macht es Langeweile, wie in den Schriften selbst, die dabei zum Muster gedient haben. In dem Dummen Teufel (The devil's an ass) hat der Dichter von einer phantastischen Erfindung, womit er anhebt, die aber freilich nicht die seinige war, nicht den gehörigen Vortheil gezogen, und die getäuschte Erwartung kann durch andre Scenen von gutem komischem Gehalt nicht zufrieden gestellt werden.

Von allen Stücken Jonsons möchte wohl keines ganz so wie es ist heut zu Tage auf dem Theater gefallen, wie

ja auch die meisten schon zu seiner Zeit nicht gefielen; aber Auszüge daraus dürften sich mit Glück machen lassen. Ueberhaupt wäre aus ihm viel zu entlehnen, und sowohl an seinen Vorzügen, als an seinen Mängeln, viel zu lernen. Seine Charaktere sind meistens fest und richtig gezeichnet, nur fehlt es oft an der Kunst, sie durch den Contrast der Situationen hervorzuheben. Selten hat er hierin Scenen so glücklich angelegt wie die in Jedermann in seinem Humor, wo der eifersüchtige Kaufmann zu einem wichtigen Geschäft abgerufen wird, da seine Frau eben einen ihm verdächtigen Besuch erwartet, wo er also seinen Bedienten gern zum Wächter bestellen will, ohne ihm doch sein Geheimniß anzuvertrauen, weil er vor allen Dingen fürchtet, man möchte seine Eifersucht merken. Diese Scene ist ein Meisterstück, und wenn Jonson immer so komponiert hätte, so müßte man ihn unter die ersten komischen Dichter zählen.

Bloß der Vollständigkeit wegen erwähnen wir die Masquen, allegorische Gelegenheitsstücke, meistens für Hoffeste bestimmt, und mit Maschinerie, verlarvten Aufzügen, Tanz und Gesang ausgeschmückt. Diese Nebengattung ist mit Jonson beinahe wieder ausgestorben, späterhin hat nur der Komus von Milton einigen Ruhm erlangt. Wenn die Allegorie bei der bloßen Personification stehen bleibt, so muß sie in einem Schauspiel unfehlbar frostig ausfallen; die Handlung selbst sollte allegorisch werden, und dazu gehören sinnreiche Erfindungen, wovon uns beinahe nur die spanischen Dichter glückliche Beispiele darbieten. Die bemerkenswertheste Eigenheit der Masquen von Jonson scheinen mir die sogenannten Antimasquen zu sein, eine Parodie, die der Dichter selbst zuweilen seiner Erfindung beifügt, und meistens dem ernsthaften Aufzuge vorangehen läßt. Da die idealischen Schmeicheleien,

wozu man die Götter vom Olymp herunter bemüht, leicht in's Süßliche fallen, so wäre bei solchen Gelegenheiten dieß Gegenmittel wohl immer zu empfehlen.

Ben Jonson, der in allen Stücken die Kunst etwas handwerksmäßig betrachtete, hatte auch darin Aehnlichkeit mit dem Meister eines Handwerks, daß er sich einen Gesellen zuzog. Er hatte einen Bedienten, Namens Broom, der sich durch den Umgang und die Lehren seines Herrn zum Schauspieldichter bildete, und mit Beifall Lustspiele auf die Bühne brachte.

Beaumont und Fletcher werden immer zusammen genannt, als wären sie zwei unzertrennliche Dichter, die alle ihre Werke gemeinschaftlich entworfen und ausgeführt hätten. Diese Vorstellung ist aber nicht ganz richtig. Man weiß zwar sehr wenig von ihren Lebensumständen, indessen ist es gewiß, daß Beaumont sehr jung starb; Fletcher überlebte seinen jüngeren Freund zehn Jahre, und fuhr so anhaltend fort in seiner Laufbahn als dramatischer Dichter thätig zu sein, daß verschiedne Stücke von ihm erst nach seinem Tode auf die Bühne gebracht, und einige unfertig hinterlaßene von fremder Hand vollendet wurden. Die unter beider Namen gesammelten Stücke belaufen sich über fünfzig; es ist also wahrscheinlich, daß von dieser beträchtlichen Anzahl vielleicht die Hälfte als die Arbeit Fletchers allein betrachtet werden muß. Beaumonts und Fletchers Werke erschienen erst eine geraume Zeit nach ihrem Tode, die Herausgeber haben sich nicht damit bemüht, den Antheil eines jeden kritisch zu sondern, noch weniger über die etwanige Verschiedenheit ihres Talentes Aufschlüße zu geben. Einige Zeitgenoßen haben Fletchern insbesondere kühnen Schwung der Einbildungskraft, und seinem Freunde reifes Urtheil zuge-

schrieben; jener war nach ihrer Meinung eigentlich das erfinderische Genie, dieser der lenkende und mäßigende Kunstrichter. Allein diese Angabe gründet sich auf nichts. Es ist jetzt unmöglich, die Hand eines jeden an sichern Kennzeichen zu unterscheiden, und es verlohnt sich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeschriebnen Stücke, mögen sie nun von einem allein, oder von beiden zusammen herrühren, sind in demselben Geiste und in derselben Manier gedichtet. Es ist also wahrscheinlich, daß nicht das Bedürfniß, ihre beiderseitigen Mängel zu ergänzen, sondern vielmehr eine große Aehnlichkeit der Sinnesart sie bewog, sich so anhaltend zu verbinden.

Beaumont und Fletcher begannen ihre Laufbahn bei Lebzeiten Shakspeares, Beaumont starb noch vor ihm, und Fletcher überlebte ihn nur um neun Jahre. Aus einigen parodierenden Anspielungen läßt sich schließen, daß sie eben keine übermäßige Ehrerbietung vor ihrem großen Vorgänger hatten, von dem sie doch so vieles gelernt, und aus dem sie unläugbar manche einzelne Gedanken entlehnt haben. Sie folgten seinem Beispiel in der ganzen Form ihrer Schauspiele, unbekümmert um Ben Jonsons abweichende Grundsätze und um die Nachahmung der Alten. Sie schöpften, wie er, aus Novellen und Romanen, sie ließen pathetische und burleske Auftritte mit einander abwechseln, und suchten durch die Verknüpfung der Vorfälle den Eindruck des Außerordentlichen und Wunderbaren zu erregen. Ihre Absicht, Shakspearen in derselben Gattung zu überbieten, liegt oft deutlich genug am Tage: ihre lobenden Zeitgenoßen gehn geradezu mit der Sprache heraus, stellen Shakspeare weit gegen Beaumont und Fletcher zurück, und behaupten, durch diese sei die englische Bühne erst zu ihrer Vollkommenheit

Strafrede gegen die Marionetten als einen heidnischen Bilderdienst, sind unvergleichlich und voll von dem kräftigsten komischen Salz. Ben Jonson sah damals wohl nicht voraus, daß die Puritaner nach einem Menschenalter mächtig genug werden würden, um für dergleichen Spöttereien an seiner Kunst eine sehr ernsthafte Rache zu nehmen.

Von Seiten der Anlage verdienen am meisten Lob Volpone, der Alchymist und Epicöne oder Das stumme Mädchen. In Volpone hat sich Jonson einmal in italiänische Sitten versetzt, aber nicht von der idealischen Seite. Der Hauptgedanke ist vortrefflich und großentheils meisterlich ausgeführt; nachher aber geht Alles zu sehr auf Gaunereien aus, wo dann die Criminal-Justiz in's Mittel treten muß, und das Stück nimmt mit der Bestrafung der Schuldigen ein nichts weniger als lustiges Ende. Im Alchymisten gewähren sowohl die Betrüger als die Betrognen viel Unterhaltung, nur läßt sich der Verfaßer zu gründlich auf alchymistische Gelehrsamkeit ein. Von einem unverständlichen Kauderwelsch müßen im Lustspiel nur kurze Proben gegeben werden, und am besten ist es, wenn sie eine Nebenbedeutung haben, die der, welcher diese geheimnißvolle Sprache führt, nicht beabsichtet; auf die Länge fortgesetzt macht es Langeweile, wie in den Schriften selbst, die dabei zum Muster gedient haben. In dem Dummen Teufel (The devil's an ass) hat der Dichter von einer phantastischen Erfindung, womit er anhebt, die aber freilich nicht die seinige war, nicht den gehörigen Vortheil gezogen, und die getäuschte Erwartung kann durch andre Scenen von gutem komischem Gehalt nicht zufrieden gestellt werden.

Von allen Stücken Jonsons möchte wohl keines ganz so wie es ist heut zu Tage auf dem Theater gefallen, wie

ja auch die meiſten ſchon zu ſeiner Zeit nicht gefielen; aber Auszüge daraus dürften ſich mit Glück machen laßen. Ueberhaupt wäre aus ihm viel zu entlehnen, und ſowohl an ſeinen Vorzügen, als an ſeinen Mängeln, viel zu lernen. Seine Charaktere ſind meiſtens feſt und richtig gezeichnet, nur fehlt es oft an der Kunſt, ſie durch den Contraſt der Situationen hervorzuheben. Selten hat er hierin Scenen ſo glücklich angelegt wie die in Jedermann in ſeinem Humor, wo der eiferſüchtige Kaufmann zu einem wichtigen Geſchäft abgerufen wird, da ſeine Frau eben einen ihm verdächtigen Beſuch erwartet, wo er alſo ſeinen Bedienten gern zum Wächter beſtellen will, ohne ihm doch ſein Geheimniß anzuvertrauen, weil er vor allen Dingen fürchtet, man möchte ſeine Eiferſucht merken. Dieſe Scene iſt ein Meiſterſtück, und wenn Jonſon immer ſo komponiert hätte, ſo müßte man ihn unter die erſten komiſchen Dichter zählen.

Bloß der Vollſtändigkeit wegen erwähnen wir die Masquen, allegoriſche Gelegenheitsſtücke, meiſtens für Hoffeſte beſtimmt, und mit Maſchinerie, verlarvten Aufzügen, Tanz und Geſang ausgeſchmückt. Dieſe Nebengattung iſt mit Jonſon beinahe wieder ausgeſtorben, ſpäterhin hat nur der Komus von Milton einigen Ruhm erlangt. Wenn die Allegorie bei der bloßen Perſonification ſtehen bleibt, ſo muß ſie in einem Schauſpiel unfehlbar froſtig ausfallen; die Handlung ſelbſt ſollte allegoriſch werden, und dazu gehören ſinnreiche Erfindungen, wovon uns beinahe nur die ſpaniſchen Dichter glückliche Beiſpiele darbieten. Die bemerkenswertheſte Eigenheit der Masquen von Jonſon ſcheinen mir die ſogenannten Antimasquen zu ſein, eine Parodie, die der Dichter ſelbſt zuweilen ſeiner Erfindung beifügt, und meiſtens dem ernſthaften Aufzuge vorangehen läßt. Da die idealiſchen Schmeicheleien,

gebracht worden. In der That verdunkelten sie in einem gewissen Grade Shakspeares Ruhm in dem nächsten Menschenalter nach ihm, und noch unter Karl dem Zweiten besaßen sie eine größere Popularität als er; der Fortgang der Zeiten hat Alles wieder in die gehörige Ordnung gebracht. Da auf dem Theater selbst das Vortrefflichste durch häufige Wiederholung sich abnutzt, und die Neuheit einen großen Reiz hat, so ist die dramatische Kunst dem Einfluß der Mode sehr unterworfen; sie ist mehr als andre Zweige der Litteratur und schönen Kunst der Gefahr ausgesetzt, schnell vom großen einfachen Stil zu einer schimmerreichen und oberflächlichen Manier überzugehen.

In der That waren Beaumont und Fletcher Männer von den ausgezeichnetsten Talenten, es fehlte ihnen fast nichts als tiefer Ernst des Gemüthes und eine gewisse künstlerische Weisheit, die in Allem Maß hält, um einen Platz neben den größten dramatischen Dichtern aller Nationen zu verdienen. Sie besaßen eine ungemeine Fruchtbarkeit und Biegsamkeit des Geistes, und eine glückliche Leichtigkeit, die nur allzu oft in Leichtsinn ausartete. Die höchste Vollkommenheit haben sie fast nirgends erreicht, ich möchte behaupten, sie haben sie nicht einmal geahndet; aber mehrentheils scheinen sie ganz nahe daran zu sein. Und warum blieb es ihnen versagt den letzten Schritt zu thun? Die Poesie war für sie nicht eine innre Andacht des Gefühls und der Einbildungskraft, sondern ein Mittel zu glänzendem Erfolge. Sie giengen zuvörderst auf die Wirkung, die dem großen Künstler von selbst zufallen muß, wenn er vor allen Dingen darauf bedacht ist, sich selbst zu befriedigen. Schauspieler waren sie nicht*), wie die meisten

*) In dem von Jakob dem Ersten ertheilten Privilegium der Königlichen Schauspieler wird neben Shakspeare Lawrence Fletcher

sten ihrer Vorgänger; aber sie lebten in der Nähe des Theaters, in beständigem Verkehr damit, und sie verstanden sich vortrefflich darauf. Auch kannten sie ihre Zeitgenoßen aus dem Grunde; allein sie fanden es bequemer, dem Publikum gefällig entgegenzukommen, als es wie Shakspeare zu sich emporzuheben. Sie lebten in einem kräftigen Zeitalter, welches leichter Ausschweifungen jeder Art verzieh, als Schwäche und Kälte. Sie ließen sich daher niemals von poetischen, noch moralischen Bedenklichkeiten aufhalten, und diese Zuversicht kam ihnen zu statten: sie gleichen gewissermaßen Nachtwandlern, die bei verschloßnen Augen auch auf gefährlichen Wegen nicht fallen. Selbst wenn sie das Verkehrteste unternehmen, so greifen sie es mit einem gewissen Geschick an. Bei anfangender Ausartung der dramatischen Kunst verlieren die Zuschauer zuerst die Fähigkeit, ein Schauspiel im Ganzen zu beurtheilen; auf die Harmonie der Zusammensetzung, auf das richtige Verhältniß aller Theile wenden Beaumont und Fletcher daher den wenigsten Fleiß. Nicht selten laßen sie eine glücklich gemachte Anlage fahren, und scheinen sie beinahe zu vergeßen, sie bringen etwas anders an, was an sich gefallen und unterhalten kann, aber nicht an diese Stelle gehört, und nicht vorbereitet ist. Sie spannen immer die Neugier, oftmals die Theilnahme, sie reißen mit sich fort; jedoch erregen sie die Erwartung beßer als sie sie zu befriedigen wißen. So lange man sie liest, fühlt man sich lebhaft getroffen; aber es bleiben wenig unvergeßliche Eindrücke davon zurück. Am meisten mißlingt es ihnen mit ihren tragischen Ansprüchen, weil sie das Gefühl nicht genug aus

als Vorsteher der Gesellschaft genannt. Der Dichter hieß John Fletcher. War jener vielleicht ein Bruder oder naher Verwandter von ihm?

voll reiner und unreiner Thiere im Gesicht des Apostels. Dieß war der allgemeine Hang der dramatischen Schriftsteller unter Jakob und Karl dem Ersten. Es ist als ob sie geflißentlich den Puritanern hätten Recht geben wollen, welche behaupteten, die Theater seien eben so viele Schulen der Verführung und Kapellen des Teufels.

Denen, welche bloß zu ihrer Unterhaltung und allgemeinen Geistesbildung lesen, kann man Beaumonts und Fletchers Werke nur mit Einschränkung empfehlen. Für den ausübenden Künstler hingegen und für den kritischen Kenner der dramatischen Kunst ist unendlich viel daraus zu lernen, sowohl von Seiten ihrer Vorzüge als ihrer Ausschweifungen. Eine ausführliche Zergliederung eines oder des andern von ihren Werken, wozu uns hier der Raum gebricht, würde dieß in das hellste Licht setzen. Für die Vorstellung hatten diese Stücke zu ihrer Zeit die Bequemlichkeit, daß dazu nicht so große Schauspieler erforderlich sind, wie zu den Hauptrollen von Shakspeares Stücken. Um sie heut zu Tage wieder auf die Bühne zu bringen, müßten die meisten ganz umgeschmolzen werden, bei einigen könnte man mit Weglaßen, Mäßigen und Reinigen abkommen. (So viel ich weiß, ist bis jetzt nur ein einziges auf dem deutschen Theater, nämlich Rule a wife and have a wife, von Schröder bearbeitet unter dem Titel ‚Stille Waßer sind tief', welches, gut aufgeführt, immer viel Beifall gefunden hat.)

Eine besondre Erwähnung verdienen die Zwei edlen Vettern (Two noble kinsmen), weil sie von Shakspeare und Fletcher gemeinschaftlich herrühren sollen. Ich sehe keinen Grund, diese Angabe zu bezweifeln; das Stück ist zwar erst nach dem Tode beider erschienen, aber in welcher Absicht tte der Herausgeber oder Drucker dieß betrügerischer Weise

vorgeben sollen, da Fletchers Name damals wenigstens eben so berühmt oder noch berühmter als Shakspeares war? Wäre es die Arbeit Fletchers allein, so müßte man es unstreitig für das vortrefflichste unter seinen ernsten und historischen Stücken erklären. Indessen es würde parteiisch sein, einem sonst talentvollen Schriftsteller ein Werk deswegen abzusprechen, weil es zu gut für ihn sei. Könnte nicht Fletcher, der in den Gedanken und Bildern nicht selten einige Verwandtschaft mit Shakspeare zeigt, einmal das Glück gehabt haben, sich ihm mehr zu nähern als gewöhnlich? Noch mißlicher wäre es, auf die Aehnlichkeit einzelner Stellen mit shakspeareschen zu fußen. Dieß könnte vielmehr eine Spur der Nachahmung sein. Ich gründe mich also bloß auf die historische Angabe, die vermuthlich von einer Ueberlieferung der Schauspieler herrührt. Es giebt Kenner der Malerei, die bei den Gemälden Raphaels, welche, wie bekannt, nicht immer ganz von seiner Hand ausgeführt sind, auf sich nehmen zu entscheiden, was Francesco Penni oder Giulio Romano oder irgend ein andrer Schüler daran gemalt. Ich wünsche ihnen Glück zu der Feinheit ihrer Unterscheidung; sie sind dabei wenigstens sicher vor der Gefahr, widerlegt zu werden, weil es an Nachrichten fehlt. Ich möchte diese Kenner jedoch daran erinnern, daß Giulio Romano sich durch eine Kopie des Andrea del Sarto nach Raphael hintergehen ließ, und zwar in Absicht auf ein Bild, woran er selbst mitgemalt hatte. Der vorliegende Fall ist indessen eine noch weit verwickeltere Aufgabe der Kritik. Der Entwurf von Raphaels Bildern rührte wenigstens von ihm allein her, und nur die Ausführung wurde theilweise seinen Schülern überlaßen. Um aber auszumitteln, was an den Zwei edlen Vettern Shakspearen gehören kann, müßte man nicht nur die

Verschiedenheit der Hände in der Ausführung unterscheiden, sondern Shakspeares Einfluß auf die Anlage des Ganzen bestimmen. Wenn er sich aber einmal zur Hervorbringung eines Werkes mit einem andern Dichter vereinigte, so wird er sich auch in einem gewissen Grade nach dessen Ansichten haben bequemen und darauf Verzicht thun müßen, seine innerste Eigenthümlichkeit kund zu geben. Soll ich unter so vielen Gründen zum Zweifeln dennoch irgend einen Ausspruch wagen, so glaube ich Shakspeares Geist in einer gewissen idealischen Reinheit wahrzunehmen, die dieses Stück vor Fletchers übrigen voraus hat, und in der gewißenhaften Treue, womit die aus Chaucers Palämon und Arcites entlehnte Geschichte behandelt ist. Im Stil dürfte Shakspeares Hand an einer an Dunkelheit gränzenden Kürze und Gedankenfülle am ersten erkennbar sein; in der Farbe des Ausdrucks haben sonst alle damaligen Dichter viel Aehnlichkeit mit einander. Die ersten Aufzüge sind am sorgfältigsten ausgearbeitet, nachher dehnt sich das Stück auf epische Art in die Länge; das dramatische Gesetz, die Handlung gegen den Schluß zu beschleunigen, ist nicht genugsam beobachtet. Die Rolle der Tochter des Schließers, deren Wahnsinn kunstlos in lauter Monologen fortgeführt wird, ist gewiß nicht von Shakspeare, man müßte denn annehmen, er habe seine Ophelia überbietend nachahmen wollen.

Uebrigens war die Sitte damals sehr allgemein, daß zwei oder gar drei Dichter sich zu einem Schauspiele vereinigten. Außer dem beständigen Beispiele von Beaumont und Fletcher finden sich eine Menge andre. Die Berathschlagungen über die Anordnung des Plans wurden meistens bei fröhlichen Gelagen in öffentlichen Häusern vorgenommen, wo es einmal einem der Theilnehmer widerfuhr, weil er in poe-

tischer Trunkenheit ausgerufen hatte: „Ich will es unternehmen, den König umzubringen!“ als Hochverräther verhaftet zu werden, bis das Mißverständniß sich aufklärte. Für die leichteren Gattungen, welche geselliger Witz beleben muß, mag diese Art der Composition gut sein, überhaupt in Absicht auf theatralische Wirkung mögen vier Augen mehr sehn als zwei, und gegenseitige Einwendungen mögen die geschicktesten Mittel ausfinden helfen. Die höchste dichterische Begeisterung dürfte aber vielmehr einsiedlerisch als mittheilsam sein, denn sie sucht immer den Ausdruck für etwas Unaussprechliches, was durch einzelne Worte nur geschwächt und zerstreut wird, und was sie nur durch den Gesammt-Eindruck des vollendeten Kunstwerks erreichen kann, dessen Idee ihr vorschwebt.

Ein unvergleichliches und in seiner Art einziges Werk von Beaumont und Fletcher ist Der Ritter von der brennenden Mörserkeule (the Knight of the burning pestle). Es ist eine Parodie der Ritterromane; der Gedanke des Ganzen ist aus dem Don Quixote entlehnt, aber die Nachahmung ist mit solcher Freiheit behandelt und auf Spensers Feenkönigin insbesondere gewandt, daß sie für eine zweite Erfindung gelten kann. Aber die eigentlich sinnreiche Neuheit des Stückes besteht in der Zusammenstellung dieser Ironie über einen chimärischen Mißbrauch der Poesie mit einer andern gerade entgegengesetzten Ironie über die Unfähigkeit, irgend eine Dichtung und die dramatische Form insbesondere zu begreifen. Ein Gewürzkrämer und seine Frau kommen als Zuschauer auf's Theater, sie sind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, sie verlangen ein Schauspiel zu Ehren der Bürgerschaft, und Ralph, ihr Lehrbursche, soll die Hauptrolle darin spielen. Man willfahrt ihnen, aber sie sind

damit noch nicht zufrieden, machen über Alles ihre Bemerkungen, und reden den Schauspielern immerfort darein. Schon Ben Jonson hatte erdichtete Zuschauer zur Schau gestellt, aber es waren entweder wohlwollende Erklärer oder ungeschickte Tadler der Absichten des Dichters: sie führten also immer nur seine eigne Sache. Der Gewürzkrämer und seine Frau hingegen repräsentieren eine ganze Gattung, nämlich die unpoetischen und von Kunstsinn entblößten Zuschauer. Die Illusion wird bei ihnen zum leidentlichen Irrthume, das Vorgestellte wirkt auf sie als wäre es wirklich, sie sind dabei dem Eindrucke jedes Augenblicks hingegeben und nehmen Partei für oder wider die Personen. Auf der andern Seite zeigen sie sich aller ächten Illusion, d. h. der lebhaften Versetzung in den Geist der Dichtung unfähig: Ralph, wie heldenmäßig und ritterlich er sich auch geberden mag, bleibt für sie immer Ralph, ihr Lehrbursche, und sie maßen sich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die ganz aus dem Plane des angefangnen Stücks herausgehn. Kurz, die Ansichten und Zumuthungen, womit die Dichter oft von einem prosaischen Publikum belästigt werden, sind auf das geistreichste und ergötzlichste in diesen Caricaturen von Zuschauern personificiert.

Die treue Schäferin, eine Pastorale, wird von einigen englischen Kritikern sehr gerühmt, weil sie allerdings mit großem Fleiß in gereimten und zum Theil lyrischen Versen ausgearbeitet ist. Mir scheint es ein ganz verfehltes Werk zu sein. Fletcher wollte auch einmal klassisch sein, und that seinem natürlichen Talente Gewalt an. Vermuthlich hatte er die Absicht, Shakspeares Sommernachts-Traum zu überbieten, aber er hat eine eben so schwerfällige Dichtung an's Licht gebracht, als jene leicht und luftig ist. Das Stück

ist mit Mythologie und landschaftlichen Schilderungen überladen, untheatralisch, und dabei so weit entfernt von dem ächten Ideal der Schäferwelt, daß es vielmehr die größten Gemeinheiten enthält. Man könnte es eine sehr unsittsame Lobpreisung der Keuschheit nennen. Ich will hoffen, daß Fletcher Guarinis Pastor fido nicht gekannt hat, sonst wäre sein Mißgriff noch weniger zu entschuldigen.

Es fehlt uns hier an Raum, von den übrigen Werken Beaumonts und Fletchers im Einzelnen zu reden, wiewohl sie zu vielen lehrreichen Bemerkungen Anlaß geben können. Im Ganzen kann man von diesen Schriftstellern sagen, sie haben sich einen prächtigen Pallast erbaut, aber nur in den Vorstädten der Poesie, während Shakspeare im Mittelpunkte der Hauptstadt seinen königlichen Sitz hat.

Massingers Andenken ist noch vor kurzem durch eine Ausgabe seiner Werke erneuert worden. Einige Litteratoren wollen ihn über Beaumont und Fletcher stellen, als hätte er sich der Vortrefflichkeit Shakspeares mehr angenähert als diese. Ich kann dieß nicht finden. Er scheint mir die größte Aehnlichkeit mit jenen beiden zu haben, in der Anlage der Stücke, im Ton der Sitten, auch in der Sprache und dem vernachläßigten Versbau. Ich würde es nicht unternehmen, an innern Kennzeichen zu unterscheiden, ob ein Schauspiel von Massinger oder von Beaumont und Fletcher herrührt. Dieß gilt auch von andern Zeitgenoßen, z. B. von Shirley, von dem wirklich ein paar Stücke sich unter die Anzahl der den beiden letztgenannten zugeschriebnen Werke eingeschlichen haben sollen. Es gab damals, wie schon gesagt, eine Schule der dramatischen Kunst in England, eine Schule, deren unsichtbares und allzu oft verkanntes Oberhaupt Shakspeare war; denn Ben Jonson war fast ohne Nachfolger geblieben.

Der Manier iſt es eigen, die Züge perſönlicher Originalität zu verwiſchen, und die Hervorbringungen verſchiedner Künſtler einander ähnlich zu machen; und von Manier kann keiner der nach Shakſpeare aufgetretnen dramatiſchen Dichter dieſes Zeitalters freigeſprochen werden. Wenn man indeſſen ihre Werke neben die des folgenden Zeitalters ſtellt, ſo wird man zwiſchen ihnen ungefähr dasſelbe Verhältniß gewahr, wie zwiſchen den Malereien aus der Schule des Michelangelo und denen aus der letzten Hälfte des ſiebzehnten und der erſten des achtzehnten Jahrhunderts. Beide ſind manieriert, aber die Manier in jenen trägt noch die Spuren eines erhabnen Urſprungs in der erſten Geſchlechtsfolge an ſich, in dieſen iſt Alles kleinlich, geziert, leer und oberflächlich. Ich wiederhole es: in einer allgemeinen Geſchichte der dramatiſchen Kunſt iſt die erſte Periode des engliſchen Theaters die einzig bedeutende. Die Schauſpiele der unbekannteſten Schriftſteller dieſer Zeit (ich wage es zu verſichern, ohne ſie bei weitem alle zu kennen) ſind lehrreicher für die Theorie und merkwürdiger als die berühmteſten aus allen ſpäteren Zeiten.

## Vierunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Karl II. Geschmacks- und Sitten-Verderbniß. Davenant, Dryden, Otway und Andre. Lustspieldichter von Wycherley und Congreve an bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gemeinschaftlich charakterisiert. Trauerspiele aus demselben Zeitraum. Rowe. Addisons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerspiel: Lillo, Garrick. Neuester Zustand.

Bei dem bisher geschilderten Zustande blieb es ungefähr unter der Regierung Karls des Ersten, bis im Jahre 1647 die Strafpredigten der Puritaner, die lange gegen das Theater gemurmelt und hierauf laut gedonnert hatten, sich in Gesetze verwandelten. Schauspiele aufführen und sogar ansehen, wurde bei harter Strafe untersagt. Nun erfolgte ein bürgerlicher Krieg, und hiebei ereignete sich der außerordentliche Fall, daß die Schauspieler, die sonst, unbekümmert um die Regierungsform, nur für die friedliche Unterhaltung ihrer Mitbürger zu sorgen pflegen, nothgedrungen eine politische Partei ergriffen, deren Interesse mit dem ihrer eignen Erhaltung auf das genaueste zusammenhieng. Fast alle nahmen Dienste in der Armee des Königs, viele kamen für die gute Sache um, die Ueberlebenden kehrten nach Lon-

von zurück, und fuhren fort, ihre Kunſt insgeheim auszuüben. Aus den Trümmern aller bisherigen Schauſpieler-Geſellſchaften bildete ſich eine einzige, die zuweilen, jedoch mit großer Vorſicht, auf den Landſitzen der Großen in der Nähe von London Vorſtellungen gab. Denn unter allen Seltſamkeiten, welche der damalige gewaltſame Zuſtand der Dinge hervorbrachte, war auch dieſe, daß es für einen Beweis der Anhänglichkeit an die alte Verfaßung galt, Schauſpieler zu lieben, zu belohnen und in ſeiner eignen Wohnung zu beherbergen. Zum Glück verſtanden ſich die Puritaner noch nicht ſo gut auf die Wichtigkeit der Bücher-Cenſur, wie man es ſeitdem gelernt hat: ſonſt hätten die noch ungedruckten dramatiſchen Hervorbringungen der vorgehenden Zeit auch nicht im Druck erſcheinen dürfen, und Vieles würde ohne Zweifel unwiederbringlich verloren gegangen ſein. Dieſe finſtern Fanatiker waren ſo ſehr Feinde alles Schönen, daß ſie nicht nur jede freie Geiſtesergötzung, was irgend das Leben ſchmücken kann, insbeſondere das Schauſpiel, als einen öffentlichen Baals-Dienſt verfolgten, ſondern ſogar der Kirchenmuſik, als einem dämoniſchen Geheul, die Ohren verſtopften. Hätte ihre Herrſchaft ſich länger behauptet, ſo müßte England in eine unheilbare Barbarei verfallen ſein: die Unterdrückung des Theaters dauerte bis zum Jahre 1660, als mit Karl dem Zweiten die freie Ausübung aller Künſte wiederkehrte.

Es iſt genugſam bekannt, welchen Einfluß auf die Sitten und den Zeitgeiſt die Regierung dieſes Königs und die natürliche Rückwirkung gegen die zuvor herrſchende Partei hatte. Wie die Puritaner die republikaniſchen Grundſätze und den Religionseifer haßenswürdig gemacht hatten, ſo ſchien der leichtſinnige Monarch recht dazu geboren, dem Königthum alle Achtung zu verſcherzen. In ſeinem Gefolge überſchwemm-

ten England fremde Thorheiten und Laster. Der Hof gab den Ton der unverhohlensten Sittenlosigkeit an, und dieß Beispiel griff um so weiter um sich, weil man durch eine eben so ausgelaßene Denkart und Lebensweise seinen Eifer für die neue Ordnung der Dinge zu bewähren glaubte. Der Fanatismus der Republikaner war von wahrhafter Strenge der Sitten begleitet gewesen; man fand daher nichts bequemer, als sich durch den ausschweifenden Hang zu allen erlaubten oder unerlaubten Vergnügungen zum Royalisten zu stempeln. Nirgends wurde das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten verkehrter nachgeahmt. Die am französischen Hofe herrschende Galanterie war nicht ohne Zurückhaltung und ohne Zartgefühl; man sündigte, wenn ich so sagen darf, noch mit einiger Würde, und Niemand wagte das Ehrwürdige anzutasten, wenn seine Handlungen auch nicht in Uebereinstimmung damit waren. Die Engländer spielten eine ihnen ganz unnatürliche Rolle, und spielten sie daher mit Ungeschick: sie warfen sich schwerfällig in den Leichtsinn: sie verwechselten überall die gröbste Zügellosigkeit mit freier Aufgeweckheit des Geistes, und sahen nicht ein, daß die Art von Grazie, die bei der Verderbtheit noch möglich ist, mit dem letzten Schleier, den sie abwirft, verschwindet.

Es ist leicht einzusehen, welche Wendung eine unter solchen Auspicien unternommene neue Bildung des Geschmacks nehmen mußte. Man besaß keine Kennerschaft in den schönen Künsten, man begünstigte sie bloß wie andre auswärtige Moden und Erfindungen des Luxus. Man fühlte weder ein wahres Bedürfniß der Poesie, noch hatte man Sinn dafür man wollte nur auf eine glänzende und flüchtige Art unt halten sein. Das Theater, das in seiner vormaligen Einf bloß durch die Vortrefflichkeit der dramatischen W

in gereimten Versen abzufaßen. Allein dieß war eine höchst unglückliche Neuerung. Die zehnfüßigen gereimten Verse vertreten bei den Engländern ungefähr die Stelle der Alexandriner; sie haben mehr Freiheit als diese in den Abschnitten, dagegen fehlt ihnen die Abwechselung der männlichen und weiblichen Reime; sie gehen eben so paarweise einher wie die französischen Alexandriner, und von Seiten der Silbenmeßung sind sie noch einförmiger symmetrisch. Sie geben daher dem Dialog unvermeidlich eine große Steifheit. Die Weise der ältern englischen Dramatiker, sich im Ganzen der reimlosen Jamben zu bedienen, und nur dann und wann Reime einzumischen, war unendlich vorzüglicher. Auch hat man in der Folge den Reim nur allzu ausschließend verworfen.

Drydens Plane sind bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, die Vorfälle sind darin gedankenlos zusammengewürfelt, die seltsamsten Theaterstreiche fallen unaufhörlich aus den Wolken. Von Charakter-Schilderung kann nicht die Rede sein; in seinen Personen ist nicht ein Funke Natur. Leidenschaften, verbrecherische und edelmüthige Gesinnungen fließen ihnen mit gleichgültiger Leichtigkeit von den Lippen, ohne je im Herzen gewohnt zu haben; am meisten gefallen sie sich in heroischen Großprahlereien. Der Ton des Ausdrucks ist abwechselnd platt und bis zum Unsinn bombastisch, häufig auch beides zugleich: der Dichter gleicht einem Menschen, der auf Stelzen in einem Moraste spazieren geht. Seinen Witz läßt er in geschraubten Sophistereien, seine Einbildungskraft in übel angebrachten weitläuftigen Gleichnissen glänzen. Alle diese Fehler hat der Herzog von Buckingham in seinem Lustspiel, die Schauspiel-Probe, (the Rehearsal) herlich gemacht: unter dem Namen Bayes ist Dryden ge-

meint, wiewohl einige Züge von Davenant und andern gleichzeitigen Schriftstellern beigemischt sind. Die Einkleidung dieser kritischen Satire könnte künstlicher und mannichfaltiger sein; von Seiten des Gehalts aber ist sie vortrefflich, und die einzelnen Parodien sind sehr lustig und geistreich. Der Geschmack an diesen verkehrten Manieren war jedoch zu herrschend, als daß das Ansehen eines so witzigen Kopfes, der zugleich ein Großer des Reichs war, ihm hätte Einhalt thun können.

Jüngere Mitwerber Drydens im Trauerspiel waren Otway und Lee. Otway lebte in der Dürftigkeit und starb jung: unter günstigeren Umständen hätte er vielleicht mehr geleistet. Seine ersten Stücke in gereimten Versen sind Nachahmungen von Drydens Manier; er hat auch Racines Berenice bearbeitet. Zwei Stücke von ihm in reimlosen Versen haben sich auf der Bühne erhalten: Die Waise und Das gerettete Venedig. Es fehlt viel daran, daß diese Trauerspiele gut zu nennen wären, aber es ist Anlage darin, besonders in dem letzten, und unter viel leerer Deklamation finden sich einige wahrhaft pathetische Züge. Wie wenig Otway die wahren Regeln der Composition verstand, kann man schon daraus schließen, daß er in seinen Cajus Marius die Hälfte der Scenen von Shakspeares Romeo und Julia wörtlich oder mit entstellenden Veränderungen übertragen hat. Es läßt sich nichts Widersinnigeres denken, als eine solche Episode in römischen Sitten und in einem historischen Schauspiele. Dieß unverschämte Plagiat wird keinesweges dadurch entschuldigt, daß er es eingesteht.

Dryden hat verschiedne Stücke von Shakspeare umgearbeitet, wie sich denn damals und noch lange nachher jedermann für fähig dazu hielt. Er schrieb auch Lustspiele, aber

Wycherley und Congreve machten sich zuerst in dieser Gattung einen Namen. Das gemischte romantische Drama wurde jetzt ganz bei Seite gesetzt, Alles sollte entweder Trauerspiel oder Lustspiel sein. Die Geschichte jeder dieser beiden Gattungen läßt sich also besonders abhandeln, wenn anders etwas, wobei keine fortgehende Entwickelung, sondern bloß Stillstand oder gar Rückschritt und ein unsichres Schwanken nach allerlei Richtungen zu bemerken ist, eine Geschichte hat. Indessen haben die Engländer unter Karl dem Zweiten und der Königin Anna bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Lustspieldichtern gehabt, die sich gemeinschaftlich abhandeln laßen, weil die bedeutendste Verschiedenheit unter ihnen bloß von einem äußern Umstande, nämlich dem wechselnden Ton der Sitten herrührt.

Ich habe an andern Stellen dieser Vorlesungen gezeigt, daß die Zierlichkeit der Form im Lustspiel von der größten Wichtigkeit ist, weil es durch den Mangel an Sorgfalt von dieser Seite leicht in eine bloß prosaische Nachahmung des Wirklichen ausartet, wobei denn weder von Poesie, noch von Kunst überhaupt die Rede sein kann. Die englischen Lustspiele sind aber gerade in der Form sehr vernachläßigt. Zuvörderst sind sie sämmtlich in Prosa geschrieben. Wie ein englischer Kritiker mit Grunde bemerkt, hat die Verbannung der Verse aus dem Lustspiele sogar auf den Versbau im Trauerspiele nachtheilig gewirkt. Die älteren Dramatiker wußten den Ton ihrer Jamben beliebig herauf und herunter zu stimmen; durch die Entfernung dieser Versart vom vertraulichen Dialog ist sie pomphafter und ungelenker geworden. Es ist wahr, Shakspeares komische Scenen sind meistens ebenfalls in Prosa geschrieben; aber im gemischten Schauspiel, das eine ernsthafte, wunderbare oder pathetische Seite hat,

dient die Prosa neben der erhöhten Sprache der Verse den Gegensatz zwischen der gemeinen und der idealischen Gesinnung zu bezeichnen; sie wird ein positives Mittel der Darstellung. Durchgängige Prosa im Lustspiel hingegen ist nichts als die natürliche Sprache, auf die der Dichter keinen Kunstfleiß gewandt hat, um sie bei einer scheinbar genauen Nachahmung dennoch zu verfeinern und abzuglätten: es ist jene Prosa, die Molieres bürgerlicher Edelmann sein Leben lang gesprochen hatte, ohne es nur zu argwohnen.

Ferner binden sich die englischen Lustspieldichter zu wenig an die Einheit des Ortes. Ich habe mich verschiedentlich erklärt, daß ich, sobald ein Schauspiel historischen Umfang oder romantischen Zauber haben soll, den Wechsel der Scene sogar für ein Erforderniß halte. Im bürgerlichen Lustspiel ist es aber ganz etwas andres. Ich bin überzeugt, daß es auf die Führung der Handlung in den englischen Lustspielen fast immer einen vortheilhaften Einfluß gehabt haben würde, wenn sich ihre Verfaßer in diesem Stücke strengeren Gesetzen unterworfen hätten.

Die muntre Gaukelei der italiänischen Masken hat in England von jeher noch weniger Eingang gefunden als in Frankreich. Der Narr oder Clown in Shakspeares Lustspielen ist vielmehr ein ironischer Humorist, als ein mimischer Possenreißer. Intrigue im wirklichen Leben ist den nordischen Nationen sowohl durch ihre Tugenden, als durch ihre Mängel fremd: sie haben zu viel Offenheit des Charakters und zu wenig schnelle Feinheit des Verstandes. Es ist merkwürdig, daß die südlichen Völker bei heftigen Leidenschaften dennoch die Gabe, sich zu verstellen, in weit höherem Grade besitzen. Im Norden ist das ganze Leben auf gegenseitiges Zutrauen eingerichtet. Auch im Schauspiele werden daher die Zuschauer

weniger darauf geübt und weniger dazu geneigt sein, sich an der Geheimhaltung der Absichten, an ihrem Gelingen durch kühne List, und an der Gegenwart des Geistes zu ergötzen, welche bei unerwartet kreuzenden Zufällen aus der Verlegenheit reißt. Indessen kann im Lustspiele Intrigue im dramatischen Sinne stattfinden, ohne daß irgend eine der Personen eigentlich Intriguen spielt. Von Seiten der Verwickelung und Auflösung sind aber die englischen Lustspieldichter am wenigsten zu loben. Es fehlt ihren Planen an Einheit. Shakspearen glaube ich hinlänglich gegen diesen Vorwurf gerechtfertigt zu haben; eher verdienen ihn manche Stücke Fletchers. Wenn indessen die Einbildungskraft Antheil an einer Dichtung hat, so ist es bei weitem nicht so nöthig, daß Alles als Ursache und Wirkung genau unter sich zusammenhänge, als wenn das Ganze bloß durch den Verstand zusammen gehalten wird. Die doppelte oder dreifache Intrigue in vielen neueren englischen Lustspielen ist von englischen Kunstrichtern selbst anerkannt worden. (Unter andern sagt der ungenannte Verfaßer eines geistreichen Briefes an Garrick vor Coxeters Ausgabe von Massingers Werken: What with their plots, and dubble-plots, and counter-plots, and under-plots, the mind is so much perplexed to piece out the story, as to put together the disjointed parts of our ancient drama.) Die dabei in's Spiel gesetzten Erfindungen sind oft nicht recht wahrscheinlich, ohne doch durch glückliche Neuheit zu reizen, hauptsächlich fehlt es aber an Klarheit und leichter Entwickelung. Die meisten englischen Lustspiele sind viel zu lang. Die Verfaßer überladen ihre Composition mit Charakteren, von denen man nicht einsieht, warum sie sie nicht in mehrere Stücke vertheilt haben. Es ist, wie wenn man eine größere Anzahl einander fremder

Personen nöthigt, mit demselben Postwagen abzufahren, als eigentlich darin Platz hat: die Reise wird unbequemer und die Unterhaltung nicht lebhafter.

Das vornehmste Verdienst der englischen Lustspieldichter dieses Zeitraums besteht in der Charakter-Schilderung, und manche haben darin allerdings viel Talent bewiesen, doch möchte ich keinem eigentliches Genie dafür zuschreiben. Auch von dieser Seite sind ihnen die älteren (Shakspeare, das versteht sich von selbst, aber auch Fletcher und Jonson) überlegen. Selten haben die Neueren gewußt, der Natur die verborgensten und unwillkürlichsten Regungen abzulauschen und komisch aufzufaßen; sie schildern meistens nur die natürliche oder angenommene Oberfläche der Menschen. Dazu kam derselbe Umstand, der auch in Frankreich nach Moliere nachtheilig wirkte. Die komische Muse, statt sich mit dem bürgerlichen Leben der mittleren und unteren Stände, ihrer eigentlichen Sphäre, vertraut zu machen, wurde vornehm: sie drängte sich an den Hof, und suchte einen Widerschein der schönen Welt aufzuhaschen. Es war nun nicht mehr ein englisch nationales, sondern ein londner Lustspiel. Fast Alles dreht sich um modische Liebeshändel, und um modische Geckereien: die Liebeshändel sind entweder anstößig oder fade, die Geckereien immer läppisch und geistlos. Diese Lustspieldichter mögen den Ton ihrer Zeit recht gut getroffen haben: sie thaten hieran ihre Pflicht, aber sie haben dieser Zeit ein klägliches Denkmal gestiftet. In wenigen Zeitaltern hat man eine so tiefe Ebbe des Geschmacks in den schönen Künsten erlebt, als am Schluße des siebzehnten und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Die politische Maschine gieng ihren Gang fort: Kriege, Unterhandlungen und Staatsveränderungen verleihen auch diesem Zeitalter einen gewissen

historischen Glanz; aber die Lustspieldichter und Porträtmaler haben uns das Geheimniß seiner Armseligkeit offenbart, diese durch Abbildung der Kleidertrachten, jene durch Nachahmung des gesellschaftlichen Tons. Ich bin überzeugt, wenn wir die Gespräche der damaligen schönen Welt heut zu Tage noch anhören könnten, sie würden uns eben so kleinlich geziert und mit Anmaßung geschmacklos vorkommen, als die Reifröcke, gethürmten Kopfputze und hohen Hackenschuhe der Frauen, und die großen Perücken, Halskrausen, hängenden Aermel und Bandschleifen des männlichen Anzuges. (Wenn ich den guten oder schlechten Geschmack in den Kleidertrachten für ein untrügliches Kennzeichen der gesellschaftlichen Bildung oder Mißbildung ausgebe, so beschränkt sich dieß auf das Zeitalter, wo eine Mode aufkommt; denn es kann zuweilen sehr schwer halten, eine verkehrte Mode wieder abzubringen, wenn schon längst in andern Dingen ein beßerer Geschmack herrscht. Die Trachten der Alten waren einfacher und daher dem Wechsel der Mode weniger unterworfen, besonders die männliche Kleidung war beinahe unveränderlich. Indessen ließe sich bloß nach den Trachten, wie wir sie aus den alten Denkmälern kennen, eine ziemlich treffende Charakteristik der Aegyptier, der Griechen und der Römer entwerfen. An den weiblichen Portraitbüsten aus der Zeit der späteren römischen Kaiser finden sich oft äußerst geschmacklose Kopfputze; sogar Büsten mit Perücken, die abgenommen werden können, vermuthlich um sie zu wechseln, so wie die Originale selbst thaten.)

Der letzte und nicht der geringste Tadel, der die englischen Lustspiele trifft, ist ihre Anstößigkeit. Ich erschöpfe Alles mit Einem Worte, wenn ich sage, daß nach Allem, was man von der Ausgelaßenheit der Sitten unter Karl dem

Zweiten weiß, Wycherley und Congreve einen noch durch ihre Frechheit in Erstaunen setzen. Nicht bloß die einzelnen Reden, und häufig die Anlagen im Ganzen verletzen auf's gröbste die Sittsamkeit, sondern es wird in der Rolle des rake, des modigen Wüstlings, geradezu sittliche Freigeisterei gepredigt, und die Ehe ist der beständige Gegenstand des Spottes. Beaumont und Fletcher haben eine ausschweifende, aber kräftige Natur geschildert; nichts ist hingegen widerwärtiger als rohe Verderbtheit neben den Ansprüchen auf Ueberverfeinerung. Unter der Königin Anna wurden die Sitten wieder anständiger, und dieß läßt sich auch in den Lustspielen spüren; in der Reihe der englischen Lustspieldichter: Wycherley, Congreve, Farquhar, Vanbrugh, Steele, Cibber u. s. w. läßt sich so ziemlich eine Stufenfolge von 151
der frechsten Unanständigkeit bis zu einer leidlichen Sittsamkeit wahrnehmen. Indessen hat doch das Beispiel der Vorgänger mehr Einfluß als billig auf die Nachfolger gehabt. Durch die Verjährung des Ansehens haben sich Stücke auf der Bühne erhalten, dergleichen jetzt Niemand wagen dürfte darauf zu bringen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, deren Ursachen erklärt zu werden verdienen, daß die englische Nation in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von einer so ganz entgegengesetzten Denkart zu einer fast übertriebnen Strenge der Sittsamkeit im gesellschaftlichen Gespräch, in Romanen und Schauspielen, und in den bildenden Künsten übergegangen ist.

Einige haben von Congreve geurtheilt, er habe allzu viel Witz für einen komischen Dichter gehabt. Diese Leute mochten wohl keinen sonderlichen Begriff vom Witze haben. Die Wahrheit ist, daß Congreve und die übrigen oben genannten Schriftsteller meistentheils weniger komischen als

epigrammatischen Witz haben. Oft artet der letzte aber auch in Witzelei aus. Steeles Dialog zum Beispiel erinnert nur allzu sehr an die Briefe im Spectator. Farquhars Anlagen scheinen mir unter allen die geistreichsten zu sein.

Die neueste Periode des englischen Lustspiels fängt ungefähr mit Colman an. Seitdem sind die Sitten unadelig gewesen, in feiner und origineller Charakteristik ist manches Gute geleistet worden; die Form ist aber im Ganzen dieselbe geblieben, und diese kann ich nun einmal nicht musterhaft finden.

Das Trauerspiel ist im achtzehnten Jahrhundert in England vielfältig bearbeitet worden, aber ein Genie vom ersten Range ist nicht darin aufgetreten. Man verließ Drydens Manier, und das war allerdings eine Verbeßerung. Rowe war ein aufrichtiger Bewunderer Shakspeares, und seine bescheidne Verehrung dieses überlegnen Geistes ward ihm durch Rückkehr zur Natur und Wahrheit belohnt. Die Spuren der Nachahmung sind unverkennbar: in Jane Shore ist sogar die Rolle des Gloster geradezu aus Richard dem Dritten entlehnt. Ein kühner und kräftiger Geist war Rowe nicht, aber liebenswürdig gefühlvoll; er besaß Anlage, die sanfteren Rührungen zu erregen, und hat daher in seiner Schönen Büßenden, Jane Shore und Lady Jane Gray mit Erfolg weibliche Heldinnen und ihre Schwächen zum Gegenstande gewählt.

Addison, ein schöner Geist, aber durchaus kein Dichter, unternahm es, das englische Trauerspiel nach den vermeinten Regeln des guten Geschmacks zu reinigen. Von einem Kenner der Alten hätte man erwarten sollen, er würde sich den griechischen Mustern anzunähern gesucht haben. Ob er dieß beabsichtet, weiß ich nicht, aber gewiß ist es, daß nichts

weiter daraus geworden als ein Trauerspiel nach französischem Zuschnitt. Cato ist ein schwaches und frostiges Stück, fast ohne Handlung, ohne einen einzigen wahrhaft erschütternden Moment. Ein großes heroisches Gemälde hat Addison durch schüchterne Behandlung so in's Enge gezogen, daß er nun nicht einmal den Rahmen ohne fremde Einmischungen auszufüllen wußte. Er hat daher zu den hergebrachten Liebschaften seine Zuflucht genommen; wohl gezählt sind sechs verliebte Personen in dem Stück, Catos beide Söhne, Marcia und Lucia, Juba und Sempronius. Der gute Cato kann sich daher auch nicht enthalten, als ein sorgsamer Hausvater am Schluße zwei Heiraten zu stiften. Bis auf den Sempronius, den Bösewicht des Stücks, sind die Verliebten sämmtlich etwas pinselhaft. Cato, der das Ganze heben sollte, wird uns fast nicht handelnd gezeigt: es bleibt ihm nichts mehr übrig, als sich bewundern zu laßen und zu sterben. Man könnte meinen, der stoische Entschluß des Selbstmordes ohne Kampf und ohne Leidenschaft sei kein günstiger Stoff; aber im Grunde giebt es keine ungünstigen Stoffe, es kommt nur darauf an, jeden auf die rechte Art zu faßen. Addison ist durch die leidige Einheit des Ortes bewogen worden, den Cäsar, den einzigen würdigen Gegensatz zum Cato, wegzulaßen, und hierin hat es sogar Metastasio beßer getroffen. Die Sprache ist rein und einfach, aber ohne Schwung; der reimlose Jambe giebt dem Dialog mehr Freiheit und einen etwas weniger conventionellen Anstrich, als er in den französischen Trauerspielen hat; dagegen steht Cato diesen an gedrängter Beredsamkeit weit nach.

Addison nahm einen großen Anlauf, er brachte alle großen und kleinen Kritiker, Pope an ihrer Spitze, die ganze Miliz des guten Geschmacks unter die Waffen, um eine hohe

epigrammatischen Witz haben. Oft artet der letzte aber auch in Witzelei aus. Steeles Dialog zum Beispiel erinnert nur allzu sehr an die Briefe im Spectator. Farquhars Anlagen scheinen mir unter allen die geistreichsten zu sein.

Die neueste Periode des englischen Lustspiels fängt ungefähr mit Colman an. Seitdem sind die Sitten unadelig gewesen, in feiner und origineller Charakteristik ist manches Gute geleistet worden; die Form ist aber im Ganzen dieselbe geblieben, und diese kann ich nun einmal nicht musterhaft finden.

Das Trauerspiel ist im achtzehnten Jahrhundert in England vielfältig bearbeitet worden, aber ein Genie vom ersten Range ist nicht darin aufgetreten. Man verließ Drydens Manier, und das war allerdings eine Verbeßerung. Rowe war ein aufrichtiger Bewunderer Shakspeares, und seine bescheidne Verehrung dieses überlegnen Geistes ward ihm durch Rückkehr zur Natur und Wahrheit belohnt. Die Spuren der Nachahmung sind unverkennbar: in Jane Shore ist sogar die Rolle des Gloster geradezu aus Richard dem Dritten entlehnt. Ein kühner und kräftiger Geist war Rowe nicht, aber liebenswürdig gefühlvoll; er besaß Anlage, die sanfteren Rührungen zu erregen, und hat daher in seiner Schönen Büßenden, Jane Shore und Lady Jane Gray mit Erfolg weibliche Heldinnen und ihre Schwächen zum Gegenstande gewählt.

Addison, ein schöner Geist, aber durchaus kein Dichter, unternahm es, das englische Trauerspiel nach den vermeinten Regeln des guten Geschmacks zu reinigen. Von einem Kenner der Alten hätte man erwarten sollen, er würde sich den griechischen Mustern anzunähern gesucht haben. Ob er dieß beabsichtet, weiß ich nicht, aber gewiß ist es, daß nichts

weiter daraus geworden als ein Trauerspiel nach französischem Zuschnitt. Cato ist ein schwaches und frostiges Stück, fast ohne Handlung, ohne einen einzigen wahrhaft erschütternden Moment. Ein großes heroisches Gemälde hat Addison durch schüchterne Behandlung so in's Enge gezogen, daß er nun nicht einmal den Rahmen ohne fremde Einmischungen auszufüllen wußte. Er hat daher zu den hergebrachten Liebschaften seine Zuflucht genommen; wohl gezählt sind sechs verliebte Personen in dem Stück, Catos beide Söhne, Marcia und Lucia, Juba und Sempronius. Der gute Cato kann sich daher auch nicht enthalten, als ein sorgsamer Hausvater am Schluße zwei Heiraten zu stiften. Bis auf den Sempronius, den Böswicht des Stücks, sind die Verliebten sämmtlich etwas pinselhaft. Cato, der das Ganze heben sollte, wird uns fast nicht handelnd gezeigt: es bleibt ihm nichts mehr übrig, als sich bewundern zu laßen und zu sterben. Man könnte meinen, der stoische Entschluß des Selbstmordes ohne Kampf und ohne Leidenschaft sei kein günstiger Stoff; aber im Grunde giebt es keine ungünstigen Stoffe, es kommt nur darauf an, jeden auf die rechte Art zu faßen. Addison ist durch die leidige Einheit des Ortes bewogen worden, den Cäsar, den einzigen würdigen Gegensatz zum Cato, wegzulaßen, und hierin hat es sogar Metastasio beßer getroffen. Die Sprache ist rein und einfach, aber ohne Schwung; der reimlose Jambe giebt dem Dialog mehr Freiheit und einen etwas weniger conventionellen Anstrich, als er in den französischen Trauerspielen hat; dagegen steht Cato diesen an gedrängter Beredsamkeit weit nach.

Addison nahm einen großen Anlauf, er brachte alle großen und kleinen Kritiker, Pope an ihrer Spitze, die ganze Miliz des guten Geschmacks unter die Waffen, um eine hohe

eine unerhörte Leidenschaft faßen, und dadurch zum Stehlen und Morden gebracht werden mögen. Uebrigens finde ich es nicht Recht, daß der Galgen erst im letzten Auftritte sichtbar wird; ein solches Stück sollte immer mit einem Richtplatze im Hintergrunde aufgeführt werden. In Absicht auf die hieraus zu ziehende Erbauung würde ich aber die Armen-Sünder-Geschichten vorziehen, die man in England bei Hinrichtungen zu drucken pflegt: sie enthalten wenigstens wahre Thatsachen statt ungeschickter Erdichtungen.

Garricks Erscheinung macht Epoche in der Geschichte des englischen Theaters, weil er sein Talent hauptsächlich den großen Rollen Shakspeares widmete, und auf die steigende Bewunderung für diesen Dichter seinen eignen Ruhm baute. Bisher hatte man Shakspeare nur in verstümmelten und entstellenden Bearbeitungen auf die Bühne gebracht. Garrick kehrte im Ganzen zu den wahren Originalen zurück; jedoch erlaubte auch er sich noch sehr unglückliche Veränderungen. Mir scheint bei'm Shakspeare durchaus keine Veränderung zuläßig, außer einigen geringen Auslaßungen, die der Zeitgeschmack fordert. Ohne Zweifel war Garrick ein großer Schauspieler: ob er Shakspeares Rollen immer ganz im Sinne des Dichters gefaßt, möchte ich selbst nach den lobpreisenden Beschreibungen seines Spiels bezweifeln. Indessen hat er einen edlen Wetteifer erregt, den Lieblingsdichter der Nation würdig darzustellen; dieß ist seitdem in England die höchste Aufgabe der Schauspieler geworden, und noch jetzt glänzen dort in diesem Fache berühmte Talente.

Warum ist aber dennoch diese erneuerte Bewunderung Shakspeares für die dramatische Poesie unfruchtbar geblieben? Weil man ihn zu sehr als ein einziges und unerreichbares Genie angestaunt hat, das der Natur Alles und der Kunst

Nichts verdanke. Was ihm gelungen, meinte man, sei beispiellos, und könne sich nicht wiederholen; ja man müße sich in dieselbe Region gar nicht einmal hinwagen. Hätte man ihn dagegen mehr aus dem künstlerischen Gesichtspunkte angesehen, so würde man gestrebt haben, die Grundsätze, wonach er seine Kunst ausübte, zu verstehn, und sie sich zu eigen zu machen. Ein Meteor erscheint, verschwindet, und läßt keine Spur zurück; die Bahn eines Himmelskörpers hingegen kann der Astronom nachzeichnen, um die Gesetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforschen.

Mit den neuesten dramatischen Hervorbringungen der Engländer bin ich nicht genugsam bekannt, um darüber im Einzelnen zu urtheilen. Daß aber die dramatische Kunst und der Geschmack des Publikums dort in einem großen Verfall sei, glaube ich schon aus folgender Erscheinung mit Sicherheit schließen zu können. Vor einer Anzahl Jahre fanden einige deutsche Schauspiele ihren Weg auf die englische Bühne, Schauspiele, die unter uns zwar bei der Menge beliebt sind, aber von den Verständigen gar nicht mit zur Litteratur gerechnet werden, und in denen ausgezeichnete Schauspieler sich fast schämen, Beifall einzuernten. Diese Stücke haben in England das außerordentlichste Glück gemacht, sie haben eigentlich, wie die Italiäner sagen, fatto furore, wiewohl die Kritiker nicht ermangelten, sich gegen ihre unter empfindsamer Heuchelei verkleidete Unsittlichkeit aufzulehnen. Aus der Armut unsrer dramatischen Litteratur begreift es sich, daß dergleichen Mißgeburten in Deutschland Eingang fanden; was läßt sich aber zur Entschuldigung dieses verkehrten Geschmacks anführen, wenn man solche Reichthümer besitzt und von so hoch herunterfteigt wie die Engländer? Gewisse Schriftsteller sind an sich selbst gar nichts, sie sind bloße Krankheits-

Symptome ihres Zeitalters, und, hiernach zu urtheilen, muß man fürchten, daß in England weichliche Sentimentalität im Privatleben häufiger ist, als die bewundernswürdige politische Größe und Energie der Nation vermuthen läßt.

Möchten dort das romantische Drama und das große historische Schauspiel, diese wahrhaft einheimischen Gattungen, bald wieder belebt werden, und Shakspeare würdige Nachfolger finden, dergleichen Deutschland schon einige aufzuweisen hat!

# Fünfunddreißigste Vorlesung.

Spanisches Theater. Dessen drei Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geist der spanischen Poesie überhaupt. Einfluß der National-Geschichte darauf. Form und verschiedne Arten der spanischen Schauspiele. Verfall seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Reichthümer der spanischen Bühne sind bis zur Sprichwörtlichkeit angepriesen worden; auch ist es unter den italiänischen, französischen und englischen Dramatikern mehr oder weniger Sitte gewesen, aus dieser Quelle zu schöpfen, meistens ohne sie anzugeben. In den vorhergehenden Vorlesungen habe ich öfter Gelegenheit gehabt, dieß zu bemerken; meine Absicht konnte jedoch nicht sein, ein Verzeichniß des Entlehnten zu liefern, welches ziemlich stark ausfallen und nur mit vieler Mühe vollständig zu machen sein dürfte. Was den berühmtesten spanischen Dichtern abgeborgt ist, läßt sich leicht nachweisen; man hat aber auch die Schriftsteller vom zweiten und dritten Range nicht verschmäht, deren Werke außerhalb Spanien selten angetroffen werden. Sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit in der Intrigue vereinigt, ist den spanischen Dramatikern so ausschließend eigen, daß ich mich berechtigt halte, wo ich sie in einem Lustspiele finde,

einen spanischen Ursprung zu vermuthen, wenn auch der Verfaßer selbst es nicht wußte, sondern ein Plagiat an einer nähern Quelle verübte. So gilt z. B. Der Bediente zweier Herren von Goldoni, ein unter seinen übrigen durch die belustigende Verwickelung sehr ausgezeichnetes Stück, für ein Original. Ein gelehrter Spanier hat mich versichert, daß er es als eine einheimische Erfindung kenne. Vielleicht hatte aber Goldoni dabei bloß eine ältere italiänische Bearbeitung vor Augen.

Durch das politische Uebergewicht Spaniens im sechszehnten Jahrhundert war die Kenntniß der spanischen Sprache in Europa sehr verbreitet worden. Noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts finden sich viele Spuren von Bekanntschaft mit der spanischen Litteratur in Frankreich, Italien, England und Deutschland; seitdem ist das Studium derselben überall mehr und mehr vernachläßigt worden, bis in Deutschland neuerdings wieder einiger Eifer dafür sich geregt hat. In Frankreich hat man durchaus keinen andern Begriff vom spanischen Theater als den, welchen man sich etwa aus Linguets Uebersetzungen bilden kann. Diese hat man wieder aus dem Französischen in's Deutsche übertragen, und mit andern nicht beßeren, unmittelbar nach den Originalen vermehrt. Die Uebersetzer haben aber ihre Wahl fast einzig auf das Fach der Intriguen-Lustspiele beschränkt, und, da doch sämmtliche spanische Schauspiele versificiert sind, einige Entremeses, Saynetes und die aus der neuesten Zeit ausgenommen, Alles in Prosa aufgelöst, Vieles nur auszugsweise gegeben, und es sich wohl gar zum Verdienst angerechnet, allen sogenannten poetischen Schmuck sorgfältig wegzuschaffen. Bei diesem Verfahren konnte nur das materielle Gerüste der ursprünglichen Werke übrig bleiben, das schöne Kolorit mußte

mit den Formen der Ausführung verloren gehn. Daß Uebersetzer, welche solchergestalt einen gänzlichen Mangel an Urtheil über dichterische Vorzüge beweisen, nicht das Vortrefflichste unter dem ganzen Vorrath ausgewählt haben werden, läßt sich leicht ermeßen. Auch macht diese Gattung, wiewohl sich in der Erfindung unzähliger solcher Intriguen, dergleichen andre Theater-Litteraturen kaum einige aufzuweisen haben, ein bewundernswürdiger Scharfsinn zeigt, dennoch keineswegs die schätzbarste Seite des spanischen Theaters aus, dessen Eigenthümlichkeit sich in der Behandlung wunderbarer mythologischer oder ritterlicher Fabeln, oder historischer Gegenstände weit glänzender offenbart.

Die von de la Huerta herausgegebene Auswahl in sechszehn Bänden unter dem Titel Teatro Hespañol, mit Einleitungen über die Verfaßer der Stücke und über die verschiednen Gattungen versehen, kann selbst dem Kenner der Sprache keine umfaßende Bekanntschaft mit dem spanischen Theater verschaffen; denn seine Sammlung beschränkt sich ebenfalls fast ohne Ausnahme auf das Fach der Lustspiele in modernen Sitten; auch hat er keine Stücke aus der früheren Periode, von Lope de Vega oder dessen Vorgängern aufgenommen. Unter uns haben Blankenburg und Bouterweck (der erste in seinen Anmerkungen zu Sulzers Theorie der schönen Künste, der zweite in seiner Geschichte der spanischen Poesie) sich bemüht, die ältere Geschichte des spanischen Theaters aufzuklären, die ziemlich dunkel ist, ehe es eine rechte Gestalt gewann, und zu litterarischer Würde gelangte. Auch noch späterhin wurde erstaunlich vieles für die Bühne geschrieben, was nie im Druck erschienen, und also entweder ganz verloren gegangen oder nur handschriftlich vorhanden ist, da hingegen der umgekehrte Fall, daß man Stücke gedruckt

hätte, ohne sie auf die Bühne zu bringen, fast nie vorkommt. Eine genaue und vollständige kritische Geschichte des spanischen Theaters möchte daher nur in Spanien selbst ausgearbeitet werden können. Die Notizen der eben genannten deutschen Litteratoren sind nutzbar, wiewohl nicht von Irrthümern frei; in den Urtheilen über den poetischen Werth und in der ganzen Ansicht weiche ich gar sehr von ihnen ab.

Die ersten Fortschritte der dramatischen Kunst in Spanien fallen in die letzte Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, die Blüthe nimmt mit dem siebzehnten Jahrhundert zugleich ein Ende. Aus dem achtzehnten, seit dem Successionskriege, der überhaupt auf die spanische Litteratur einen bedeutenden nachtheiligen Einfluß gehabt zu haben scheint, wird wenig anzuführen sein, was nicht Verwilderung, Rückschritt, Beibehaltung der alten Observanz ohne Sinn, oder mittelmäßige Nachahmung des Ausländischen wäre. Die spanischen Gelehrten des letzten Menschenalters überheben sich zum Theil ihrer alten National-Dichter, das Volk hegt eine große Anhänglichkeit an sie, und in Mexico wie in Madrid werden ihre Stücke noch immer mit leidenschaftlichem Beifalle aufgeführt.

Die verschiednen Bildungs-Epochen der spanischen Bühne laßen sich mit dem Namen dreier berühmten Schriftsteller, des Cervantes, Lope de Vega, und Calderon, bezeichnen.

Die ältesten bedeutenden Nachrichten und Urtheile darüber finden sich in den Schriften des Cervantes, hauptsächlich im Don Quixote, in dem Gespräche mit dem Canonicus, in der Vorrede zu seinen späteren Schauspielen, in der Reise auf den Parnaß, dann auch an andern Stellen zerstreut. Er hatte in seiner Jugend noch die Anfänge der dramatischen Kunst in Spanien erlebt, die er in ihrer Dürftigkeit sowohl

an dichterischem Gehalt, als an theatralischer Ausschmückung, launig schildert.

Er war berechtigt, sich als einen der Stifter dieser Kunst anzusehen, denn ehe er durch seinen Don Quixote unsterblichen Ruhm erwarb, hatte er fleißig für die Bühne gearbeitet, und zwanzig bis dreißig Stücke von ihm, so nachlässig redet er davon, waren mit Beifall aufgeführt worden. Er machte damit keine höheren Ansprüche, ließ, nachdem sie ihre augenblickliche Bestimmung erreicht hatten, nichts davon drucken, und erst vor kurzem sind zwei dieser älteren Arbeiten herausgegeben worden. Das eine von diesen Schauspielen, vermuthlich das Früheste des Cervantes, Die Lebensart in Algier, el trato de Argel, trägt im Uebergewicht der Erzählung, in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren von der damaligen Kindheit der Kunst an sich. Das andre aber, Die Zerstörung von Numancia, steht ganz auf der Höhe des tragischen Kothurns, und ist durch die bewußtlose und ungesuchte Annäherung an die antike Größe und Reinheit eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte der neueren Poesie. Die Idee des Schicksals herrscht durchaus darin; die zwischen den Aufzügen auftretenden allegorischen Figuren leisten auf einem andern Wege ungefähr was der Chor in den griechischen Tragödien: sie lenken die Betrachtung und versöhnen das Gefühl. Eine große That des Heldenmuths wird vollbracht, das äußerste Leiden standhaft erduldet; aber es ist die That und das Leiden eines ganzen Volkes, dessen einzelne Mitglieder fast nur als Beispiele auftreten, während die römischen Helden als Werkzeuge des Verhängnisses erscheinen. Es ist darin, möchte ich sagen, ein spartanisches Pathos: alles Einzelne geht unter in dem Gefühle für das

Vaterland, und durch Beziehung auf den neueren Heldenruhm seines Volkes hat der Dichter die alte Geschichte mit der nächsten Gegenwart verknüpft.

Lope de Vega erschien und bemeisterte sich bald der Alleinherrschaft auf der Bühne, so daß sich Cervantes nicht neben ihm behaupten konnte. Doch wollte er seine auf früheren Beifall gegründete Ansprüche nicht ganz zurück nehmen, und ließ kurz vor seinem Tode, im Jahre 1615, acht Schauspiele und eben so viel kleinere Zwischenspiele drucken, weil er sie nicht nach Wunsch auf die Bühne hatte bringen können. Man hat sie allgemein tief unter seinen sonstigen prosaischen und poetischen Arbeiten gefunden; ihr neuerer Herausgeber meint sogar, sie seien Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack: aber man darf sie nur unbefangen lesen, um diese Hypothese abgeschmackt zu finden. Unter dieser Voraussetzung wären sie das Verfehlteste, was sich denken läßt. Einen solchen Zweck würde Cervantes ganz anders durch ein einziges Stück, aber dann auf eine durchaus nicht mißverständliche und sehr belustigende Art zu erreichen gewußt haben. Nein, es sollen Stücke in der Manier des Lope sein; gegen seine Ueberzeugung suchte sich Cervantes dem Hange seiner Zeitgenoßen durch buntere Mannichfaltigkeit, wunderbare Anlagen und Theaterstreiche zu fügen. Allein es scheint, er sahe die Oberflächlichkeit der Composition für die Hauptbedingung des Beifalls an; wenigstens ist sie meistens so locker und lose, daß in seinen prosaischen Werken von einem ähnlichen Leichtsinn nirgends ein Beispiel ist. Da er sich also zum Theil seiner eigenthümlichen Vorzüge entäußerte, so darf es uns nicht wundern, daß es ihm nicht gelang, den Lope auf dessen eignem Gebiet zu übertreffen. Zwar sind zwei von diesen Stücken, Die Christensklaven in

Algier, los baños de Argel, eine Umarbeitung jenes früheren, und Das Labyrinth der Liebe sogar in ihrer ganzen Anlage sehr zu loben; alle enthalten so viel schöne und geistreiche Züge, daß man, wenn man sie für sich allein betrachtet, auch ohne auf die Numancia Rücksicht zu nehmen, geneigt ist, die unter den spanischen Kritikern ziemlich allgemeine Meinung, Cervantes habe kein dramatisches Talent gehabt, für ein bloßes Vorurtheil zu halten. Vergleicht man sie aber nur mit den Stücken des Lope, oder vergegenwärtigt man sich die höheren Forderungen, wozu Calderon sein Publikum verwöhnte, so läßt sich dieß Urtheil bedingter Weise rechtfertigen. Man kann im Ganzen wohl eingestehen, daß sich der Geist dieses Dichters mehr zum Epischen, im weiteren Sinne für die erzählende Darstellungsform genommen, neigte, und daß die bescheidne Gelindigkeit, womit er die Gemüther anzuregen liebt, nicht zu der Benutzung des Augenblicks und raschen Gedrängtheit paßt, welche auf dem Theater einheimisch ist. Sieht man wieder auf das energische Pathos in der Numancia, so muß man es fast nur für zufällig halten, daß Cervantes sich dieser Gattung nicht ganz gewidmet, und darin Raum gefunden hat, alle Seiten seines erfinderischen Geistes zu entfalten.

Die Urtheile des Cervantes über die Schauspiele seiner späteren Zeitgenoßen sind auch eine von den überhörten Stimmen, welche sich in Spanien von Zeit zu Zeit erhoben, um auf Nachahmung der alten Klassiker zu dringen, während der National-Geschmack sich durchaus für das romantische Schauspiel in seiner kühnsten Form entschied. Cervantes war dabei aus begreiflichen Ursachen nicht ganz unparteiisch. Lope de Vega war ihm als dramatischer Schriftsteller nachgefolgt, und hatte ihn durch größere Fruchtbarkeit und glän-

es Lopes Werken nur an Tiefe, und an jenen feine Beziehungen, welche eigentlich die Mysterien der Kunst a machen.

Wenn es bei dem Bisherigen, nämlich den Werken Lope und seiner vorzüglicheren Zeitgenossen, eines Guillen Castro, Montalban, Molina, Matos-Fragoso u. a., ein wenden gehabt hätte, so müßte man an dem spanischen T ter mehr den großen Entwurf und die versprechenden A gen, als die reife Vollendung loben. Aber nun trat Pedro Calderon de la Barca auf, ein eben so fruchtb Kopf, eben so fleißiger Schriftsteller als Lope, und ein g andrer Dichter; ein Dichter, wenn je einer den Namen dient hat. In weit höherem Grade erneuerte sich das W der der Natur, der enthusiastische Beifall, und die Beh schung der Bühne. Die Lebensjahre des Calderon hal gleichen Schritt mit denen des siebzehnten Jahrhunderts; war folglich sechszehn Jahr alt, als Cervantes, und f und dreißig, als Lope starb, den er fast um ein hal Jahrhundert überlebte. Nach der Angabe seines Lebens schreibers hat Calderon über hundert und zwanzig Sch spiele geschrieben, über hundert geistliche allegorische A hundert scherzhafte Zwischenspiele oder Saynetes, und e Menge nicht dramatische Gedichte. (Diese Angaben s vielleicht etwas rhetorisch zu nehmen. Die vollständigste u beste Ausgabe der Schauspiele, die von Apontes, enth nur hundert und acht Stücke. Auf Verlangen eines gro Herrn gab Calderon noch kurz vor seinem Tode ein V zeichniß seiner ächten Werke. Er nennt hundert und Schauspiele; aber unter diesen sind beträchtlich mehr drei, die sich nicht in der Sammlung von Apontes find Einige können zwar unter andern Titeln versteckt sein, z.

das Stück, welches Calderon ſelbſt El Tuzani de la Alpujarra nennt, heißt in der Sammlung Amar despues de la muerte. Andre fehlen unläugbar, z. B. ein Don Quixote, auf den ich beſonders neugierig ſein würde. Nach manchen Spuren zu urtheilen, hatte Calderon eine große Verehrung vor dem Cervantes. Die Sammlung der Autos sacramentales enthält nur zweiundſiebzig, und mehrere giebt auch Calderon nicht an. Und dennoch legt er auf dieſe das größte Gewicht: ganz der Religion gewidmet, war er im Alter gegen die weltlichen Spiele ſeiner Muſe gleichgültiger geworden, wiewohl er ſie nicht verwarf, und noch immer fortfuhr dergleichen zu dichten. Es könnte ihm wohl wie einem unermeßlich Reichen ergangen ſein, der bei einem allgemeinen Ueberſchlag manche ſeiner Kapitale vergißt. Saynetes von Calderon ſind mir nie zu Geſichte gekommen; ja ich finde nirgends eine Nachweiſung, ob ſie wirklich geſammelt und gedruckt worden.) Da er von ſeinem vierzehnten bis zum einundachtzigſten Jahre, in welchem er ſtarb, dramatiſche Arbeiten geliefert, ſo vertheilen ſie ſich freilich auf einen großen Zeitraum; man darf nicht annehmen, daß er mit ſo übereilter Haſt geſchrieben wie Lope: es blieb ihm Muße genug, ſeine Plane reiflich zu überdenken, was er auch ohne Zweifel gethan hat. In der Ausübung mußte er durch die Uebung eine große Fertigkeit erlangen.

Unter dieſem faſt unüberſehbaren Ueberfluß von Werken findet ſich nichts auf's Gerathewohl Hingeworfne, Alles iſt nach ſichern conſequenten Grundſätzen mit den tiefſten künſtleriſchen Abſichten in vollkommner Meiſterſchaft ausgearbeitet. Dieß läßt ſich nicht läugnen, wenn man auch Calderons reinen und hohen Stil des Romantiſch-Theatraliſchen als Manier verkennt, und dieſe kühnen Flüge der Poeſie bis an

die äußerste Gränze des Erſinnlichen für Verirrungen hält. Denn Calderon hat überall das, was ſeinen Vorgängern ſchon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht, ihm konnte nirgends weniger als die edelſte und feinſte Blüthe genügen. Daher kommt es, daß er ſich in manchen Ausdrücken, Bildern, Vergleichungen, ja ſelbſt in manchen Spielen der Situation wiederholt, da er ſonſt zu reich war, um von ſich ſelbſt, geſchweige von Andern, borgen zu dürfen. Die Erſcheinung auf der Bühne iſt ihm das Erſte; aber dieſe ſonſt beſchränkende Rückſicht wird bei ihm durchaus poſitiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt ſo zu poetiſiren gewußt hätte, der zugleich ſo ſinnlich kräftig und ſo ätheriſch wäre.

Seine Schauſpiele zerfallen in vier Hauptklaſſen: Darſtellungen heiliger Geſchichten aus der Schrift und Legende; hiſtoriſche; mythologiſche oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete; endlich Schilderungen des geſelligen Lebens in modernen Sitten.

Hiſtoriſch im engern Sinne ſind nur die auf einheimiſche Geſchichte gegründeten Stücke. Die ſpaniſche Vorzeit hat Calderon oft ſehr wahr ergriffen, ſonſt aber hatte er eine zu entſchiedne, ich möchte ſagen brennende Nationalität, um ſich in irgend eine andre zu verſetzen; höchſtens in das, was ſich zur Sonne hinneigt, den Süden und den Orient; aber nicht in das klaſſiſche Alterthum, noch auch in das nördliche Europa. Solche Stoffe hat er daher ganz phantaſtiſch genommen, wie ihm überhaupt die griechiſche Mythologie ein liebliches Märchen und die römiſche Geſchichte eine majeſtätiſche Hyperbel iſt.

Doch müßen die heiligen Darſtellungen gewiſſermaßen zu den hiſtoriſchen gerechnet werden, denn wiewohl mit reicher

Dichtung umgeben, wie dieß immer bei'm Calderon der Fall ist, drücken sie doch meistens den Charakter der biblischen Geschichte oder Legende sehr getreu aus. Indessen unterscheiden sich diese von den übrigen historischen durch die oft bedeutend hervortretende Allegorie, und durch den religiösen Enthusiasmus, kraft dessen der Dichter in den geistlichen Aufzügen, die zur Feier des Frohnleichnam-Festes bestimmt waren, das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt. In dieser letzten Gattung bewunderten ihn seine Zeitgenoßen am meisten, und er legte selbst den höchsten Werth darauf. Allein ohne wenigstens einen davon in einer wahrhaft dichterischen Uebersetzung gelesen zu haben, würden sich meine Zuhörer gar keinen Begriff davon machen können; die Betrachtung dieser Akte würde eine schwierige Erörterung über die Zuläßigkeit der Allegorie in dramatischen Compositionen erfordern. Ich beschränke mich also auf seine nicht-allegorischen Schauspiele, die ich doch bei weitem nicht erschöpfend charakterisieren, sondern nur mit einigen allgemeinen Zügen schildern kann.

Unter der großen Menge sinnreicher und aufgeweckter Köpfe, welche durch den damaligen blendenden Glanz des Theaters zum Wetteifer in dieser Laufbahn hingerißen wurden, waren die meisten nur Calderons Nachahmer; wenige verdienen neben ihm genannt zu werden, wie Don Augustin Moreto, Don Francisco de Roxas, Don Antonio de Solis, der scharfsinnige und beredte Geschichtschreiber der Eroberung von Mexico, u. a. Die dramatische Litteratur der Spanier hat sogar einen königlichen Dichter aufzuweisen, nämlich Philipp den Vierten, Calderons großen [illegible] wunderer, dem man verschiedne namenlos [illegible]

‚De un ingenio de esta corte‘ erschienene Stücke zuschreibt. (Dieser Monarch scheint in der That Sinn für die eigentliche Vortrefflichkeit seines Lieblingsdichters gehabt zu haben, den er als die schönste Zierde seines Hofes betrachtete. Er war so eingenommen für das nationale Schauspiel, daß er die Einführung der italiänischen Oper nicht gestattete, die damals schon an den europäischen Höfen allgemein das größte Glück machte. Ein Beispiel, welches verdient den deutschen Fürsten vorgehalten zu werden, die bis jetzt meistens durch Gleichgültigkeit gegen das Einheimische und Parteilichkeit für das Fremde Alles gethan haben, um die deutschen Dichter muthlos zu machen.) Alle damaligen dramatischen Schriftsteller schrieben in verwandtem Geist, es war eine wahre Kunstschule. Manche haben eigenthümliche Vorzüge, jedoch überflügelt Calderon sie alle an Kühnheit, Fülle und Tiefe: in ihm hat das romantische Schauspiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht.

Wir wollen versuchen, von dem Geist und der Form dieser von allen übrigen europäischen Hervorbringungen so weit abweichenden Dichtungen eine schwache Vorstellung zu geben. Wir müssen aber zu diesem Zweck auf den Charakter der spanischen Poesie überhaupt, und auf die historischen Umstände, die ihn bestimmt haben, einigermaßen eingehen.

Die Anfänge der spanischen Poesie sind sehr einfach: ihre beiden Grundformen waren die Romanze und das Lied, und es ist, als ob man überall die Accorde der Guitarre in diese ursprünglichen Nationalweisen einklingen hörte. Die Romanze, halb arabischen Ursprungs, war zuerst einfältige Heldensage; späterhin wurde sie eine sehr kunstreiche Gattung zu mannichfaltigem Gebrauch, in welcher aber immer der malerische Bestandtheil, zuweilen bis zur glänzendsten

Farbenpracht, vorwaltet. Das Lied hingegen, fast bildlos, drückte zarte Gefühle in sinnreichen Wendungen aus, es tändelt bis auf die Gränze hin, wo die Selbstbetrachtung, welche eine unaussprechliche Gemüthsstimmung in Gedanken zu verwandeln strebt, den Gedanken wiederum zur träumerischen Ahndung verflüchtigt. Die Liederformen wurden vermannichfaltigt, hauptsächlich durch Einführung dessen in die Poesie, was in der Musik die Variation leistet. Indessen konnten die reichen Anlagen der spanischen Sprache in diesen mehr zarten und kindlichen als hohen Gattungen sich nicht vollständig entfalten. Man nahm daher zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die umfaßenderen Formen der italiänischen Poesie, Oktaven, Terzinen, Canzonen und Sonette in sie auf, und nun erst offenbarte sich's ganz, was die kastilianische Mundart, diese stolzeste Tochter der weltbeherrschenden lateinischen Sprache, an Würde, schöner Kühnheit und Bilderpracht zu leisten vermöchte. Sie ist weniger sanft als das Italiänische, wegen der Kehllaute und häufigen Endungen mit Konsonanten; aber sie tönt wo möglich noch voller aus der Brust, und füllt das Ohr mit reinem Metallklange. Die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Gothen war in ihr noch nicht ganz verschollen, als orientalische Einmischungen ihr einen wunderbaren Schwung gaben, und ihre in aromatischen Düften gleichsam berauschte Poesie über alle Bedenklichkeiten des nüchternen Abendlandes hinweghoben.

Mit dem Thatenruhm dieses vor Alters so freien Heldenvolkes wuchs auch der Strom der dichterischen Begeisterung, angeschwellt von einem stolzen Bewußtsein. Die Spanier spielen in der Geschichte des Mittelalters eine glorreiche Rolle, welche der neidische Undank der neueren Zeit allzu sehr vergeßen hat. Als eine verlorne Vorwacht des bedrohten

nischen heißen sie von der Tracht, worin man sie spielt, Lustspiele im Mantel und Degen, Comedias de capa y espada. Gewöhnlich haben sie keinen andern burlesken Theil als die Rolle des lustigen Bedienten, der unter dem Namen des Gracioso bekannt ist. Dieser dient meistens bloß dazu, die idealen Triebfedern, wonach sein Herr handelt, zu parodieren, welches er oft auf die zierlichste und geistreichste Weise thut. Selten wird er als wirksamer Hebel gebraucht, um durch seine Listen die Verwicklung zu stiften, in welcher man mehr den Witz des Zufalls bewundert. Andre Stücke heißen Comedias de figuron, die übrigen Bestandtheile sind gewöhnlich dieselben, nur ragt in der Zusammensetzung irgend eine in Caricatur gezeichnete Figur hervor. Manchen Schauspielen Calderons kann man den Namen Charakter-Stück nicht versagen, wiewohl man die feinste Charakteristik nicht von Dichtern einer Nation erwarten muß, welcher rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug laßen.

Eine andre Gattung seiner Stücke nennt Calderon selbst Festspiele, Fiestas. Sie waren zur Aufführung am Hofe bei feierlichen Gelegenheiten bestimmt; und wiewohl es dabei auf theatralischen Pomp, durch häufigen Decorations-Wechsel und sichtbar vorgehende Wunder angelegt ist, auch häufig Musik eingeführt wird, so könnte man sie doch poetische Opern nennen, d. h. Schauspiele, die durch den bloßen Glanz der Poesie das leisten, was in der Oper erst durch die Ausschmückungen der Maschinerie, der Musik und des Tanzes erreicht werden soll. Hier überläßt sich der Dichter ganz den gewagtesten Flügen seiner Phantasie, und seine Darstellung berührt kaum noch die Erde.

Sein Gemüth aber spricht sich am meisten in der Behandlung der religiösen Gegenstände aus. Die Liebe schildert er nur mit allgemeinen Zügen, er redet ihre dichterische Kunstsprache. Die Religion ist seine eigentliche Liebe, das Herz seines Herzens. Nur für sie erregt er die erschütterndsten bis in die innerste Seele dringenden Rührungen. Bei bloß weltlichen Begebenheiten scheint er dieß vielmehr nicht gewollt zu haben. Sie sind ihm, wie trübe sie auch an sich sein mögen, schon durch die religiöse Ansicht bis zur Klarheit aufgehellt. Dieser Glückselige hat sich aus der labyrinthischen Wildniß der Zweifel in die Burgfreiheit des Glaubens gerettet, von wo aus er die Stürme des Weltlaufs mit ungestörter Seelenruhe ansieht und schildert; ihm ist das menschliche Dasein kein düstres Räthsel mehr. Selbst seine Thränen, wie die im Sonnenglanz blitzenden Thautropfen an einer Blume, spiegeln den Himmel in sich ab. Seine Poesie, was auch scheinbar ihr Gegenstand sein möge, ist ein unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung; darum feiert er mit immer neuem freudigem Erstaunen die Erzeugnisse der Natur und der menschlichen Kunst, als erblickte er sie eben zum ersten Male in noch unabgenutzter Festpracht. Es ist Adams erstes Erwachen, gepaart mit einer Beredsamkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, mit einer Durchdringung der geheimsten Naturbeziehungen, wie nur hohe Geistesbildung und reife Beschaulichkeit sie verschaffen kann. Wenn er das Entfernteste, das Größte und Kleinste, Sterne und Blumen zusammenstellt, so ist der Sinn aller seiner Metaphern der gegenseitige Zug der erschaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinschaftlichen Ursprungs, und diese entzückende Harmonie und Eintracht des Weltalls ist ihm wieder nur ein Widerschein der ewigen Alles umfassenden Liebe.

Calderon blühte noch, als man sich in andern Ländern Europas schon stark zu dem manierierten Geschmack in den Künsten und zu den prosaischen Ansichten in der Litteratur neigte, die im achtzehnten Jahrhundert so allgemein einrißen. Er ist folglich als der letzte Gipfel der romantischen Poesie zu betrachten. Es ist in seinen Werken alle Pracht derselben verschwendet, so wie man bei einem Feuerwerke die buntesten Farben, die glänzendsten Lichter und wunderlichen Figuren der feurigen Springbrunnen und Kreiße für eine letzte Explosion aufzusparen pflegt.

Etwa ein Menschenalter nach dem Calderon mag das spanische Theater noch in demselben Sinne bearbeitet worden sein. Doch ist alles was aus dieser Zeit angeführt wird, nur Nachklang des Vorhergehenden, es ist nichts Neues, noch wahrhaft Eigenthümliches zum Vorschein gekommen, das nach dem Calderon genannt zu werden verdiente. Späterhin läßt sich eine große Unfruchtbarkeit spüren. Es sind einzelne Versuche gemacht worden, regelmäßige Trauerspiele zu liefern, versteht sich, nach französischem Zuschnitt. Sogar das deklamatorische Drama des Diderot hat Nachahmer gefunden. Ich erinnere mich, ein spanisches Schauspiel gelesen zu haben, dessen Zweck war, die Abschaffung der Tortur zu empfehlen. Welche Aufheiterung von einem solchen Werke zu erwarten steht, läßt sich ermeßen. Diejenigen Spanier, welche dem alten National-Geschmack abtrünnig geworden sind, machen viel Wesens von den prosaischen und moralischen Dramen des Moratin; allein wir finden keinen Grund, in Spanien zu suchen was wir zu Hause eben so gut, oder richtiger gesprochen, eben so schlecht haben können. Die Mehrheit der Zuschauer hat sich von diesen fremden Einflüßen ziemlich frei erhalten; als vor einer Anzahl Jahre ein schöner

Geist unternommen hatte, ein mit Recht bewundertes Stück des Moreto, El parecido en la corte, nach den drei Einheiten umzuarbeiten, gerieth das Parterre zu Madrid darüber in einen solchen Aufruhr, daß die Schauspieler es auf keine andre Weise zu besänftigen wußten, als indem sie das Stück in seiner ächten Gestalt auf den nächsten Tag ankündigten.

Wenn sich in einem Lande äußere Umstände, z. B. der Einfluß der Geistlichkeit, Censur-Zwang, selbst die eifersüchtige Wachsamkeit des Volkes auf die Beibehaltung der alten Sitten, der freien Einführung dessen widersetzen was in benachbarten Ländern für einen Fortschritt in der Geistesbildung gilt, so geschieht es oft, daß die beßeren Köpfe nach den verbotnen Früchten ungebührlich lüstern werden, und etwas Verkehrtes erst dann recht zu bewundern anfangen, wenn es anderswo schon wieder aus der Mode gekommen ist. Gewisse Geisteskrankheiten sind so epidemisch in einem Zeitalter, daß eine Nation niemals vor einem Anfalle davon sicher ist, bis man sie ihr inokuliert hat. Indessen sind die Spanier, wie es scheint, in Absicht auf die leidige Aufklärung des letzten Geschlechts mit den Windpocken abgekommen, während die entstellenden Blattergruben in den Zügen andrer Nationen nicht zu verkennen sind. In ihrer etwas insularischen Existenz haben sie das achtzehnte Jahrhundert verschlafen, und wie konnte man im Grunde seine Zeit beßer anwenden? Sollte die spanische Poesie im alten Europa oder in der andern Hemisphäre wieder aufwachen, so würde sie allerdings einen Schritt vom Instinkt zum Bewußtsein zu thun haben. Was sie bis jetzt aus angeborner Neigung geliebt, müßten die Spanier mit klarer Erkenntniß verehren lernen, und, unbekümmert um die dazwischen aufgekommene Kritik, aus Grundsatz im Geist ihrer großen Dichter zu schaffen fortfahren.

## Sechsunddreißigste Vorlesung.

Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottschedische Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzosen. Lessing und Goethe. Uebersicht ihrer Werke.

In seiner gebildeten Gestalt ist das deutsche Theater weit jünger als irgend eins derer, wovon wir im Vorhergehenden gesprochen; wir dürfen uns also nicht wundern, daß der Vorrath unserer Litteratur an schätzbaren Original-Werken in diesem Fache auch weit geringer ist.

Seit nicht viel mehr als einem halben Jahrhundert, da nach der niedrigsten Ebbe des Geistes sich zuerst wieder bessere Bestrebungen hervorthaten, haben die Deutschen Riesenschritte gethan, und wenn die dramatische Kunst nicht mit gleichem Glücke, und ich setze hinzu, nicht mit gleichem Eifer angebaut worden, als andre Gattungen, so liegt es vielleicht mehr in manchen ungünstigen Umständen, als in dem Mangel an Talenten.

Die rohen Anfänge der Bühne sind in Deutschland eben so alt als in andern Ländern. (Die erste mir bekannte Erwähnung der sogenannten Mysterien oder geistlichen Vorstellungen in Deutschland findet sich im Eulenspiegel. Diesen

lustigen, aber etwas anstößigen Streich des weltberühmten Schalksnarren kann man nachlesen in der dreizehnten Historie: „Wie Eulenspiegel in der Ostermette ein Spiel machte, daß „sich der Pfaffe und seine Kellnerin mit den Bauern schlugen.“ Eulenspiegel soll gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt haben, die Aufzeichnung des Buches kann man jedoch wohl nicht über den Anfang des fünfzehnten hinaussetzen.) Das älteste Drama, das man noch schriftlich hat, ist von einem Nürnberger Hans Rosenpluet aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ihm folgten zwei fruchtbare Dichter, beide aus der freien Reichsstadt Nürnberg gebürtig, Hans Sachs und Ayrer. Unter den Werken des Hans Sachs finden sich eine große Menge Tragödien, Komödien, geistliche und weltliche Historien, bei denen immer der Herold den Prolog und Epilog spricht, ferner kurzweilige Fastnachtspiele. Alles dieses wurde, wie es scheint, nicht von Schauspielern, sondern von ehrsamen Bürgern, ohne alle theatralische Vorrichtung, zu einer erlaubten Gemüths-Ergötzung aufgeführt. Die Fastnachtspiele sind etwas derb, aber, so wie überhaupt die Schwänke, nicht selten sehr lustig; sie gehen oft in die tollsten Possen über, und mit der Begeisterung der Lustigkeit über die Gränzen der wirklichen Welt hinaus. Die Darstellung in allen diesen Schauspielen ist ehrlich nnd macht nicht viel Umschweife: die Personen, von Gott dem Vater an, sagen gleich gerade heraus, wie es ihnen um's Herz ist, und weswegen sie hereinkommen: sie gleichen den Figuren auf alten Bildern, denen beschriebene Zettel aus dem Munde gehn, ohne daß die Geberden den Sinn der Worte ausdrücken. Die Form nähert sich am meisten dem, was man anderswo Moralitäten nannte; es kommen häufig allegorische Personen vor. Die Umrisse der noch unm

dramatischen Kunst sind schwach angegeben, aber doch nicht verzeichnet, und wenn man nur auf diesem Wege fortgeschritten wäre, so hätte sich etwas Eigenthümliches und Besseres entwickeln müßen, als im siebzehnten Jahrhundert geschah.

In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts kam die Poesie aus dem bürgerlichen Kreiße, auf den sie sich lange beschränkt hatte, wieder in die Hände der Gelehrten. Opitz, der als der Stifter ihrer neueren Form angesehen werden kann, hat einige Trauerspiele aus den Alten in Versen übersetzt, und Schäfer-Opern nach dem Italiänischen gedichtet; ich weiß nicht, ob irgend etwas für die Bühne. Auf ihn folgt Andreas Gryphius, unser erster namhafter dramatischer Schriftsteller. Er besaß einen gewissen Umfang litterarischer Kenntniß in seinem Fach, wie einige nachgeahmte und übersetzte Sachen beweisen: ein Stück aus dem Französischen, eins aus dem Italiänischen, ein Trauerspiel aus dem Niederländischen des Vondel, endlich eine Posse, Peter Squenz, eine Erweiterung des burlesken Trauerspiels Pyramus und Thisbe im Sommernachts-Traum von Shakspeare. Dieser war damals im Auslande sehr unbekannt; der gelehrte Morhof, der in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts schrieb, gesteht, er habe Shakspeares Werke niemals gesehen, wiewohl er Ben Jonson recht gut kennt. Noch gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat ein damals geschätzter und nicht verdienstloser Schriftsteller in einem eignen Aufsatze eine Vergleichung zwischen Shakspeare und Andreas Gryphius angestellt. Wir können hiebei kaum ernsthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit möchte darin bestehen, daß Gryphius gern Geister der Abgeschiednen auftreten läßt. Er scheint vielmehr den Niederländer Vondel hauptsächlich vor Augen gehabt zu haben, der unter seinen Landsleuten noch hochberühmt nur

‚der große Vondel‘ heißt, während jener der Vergeßenheit überantwortet wurde. Das Silbenmaß in Gryphius Schauspielen ist leider schon der Alexandriner, jedoch die Form noch nicht so enge wie die nachherige französische; der Schauplatz wechselt zuweilen, und die musikalischen, zum Theil allegorischen Zwischenakte, Reihen genannt, haben einige Aehnlichkeit mit den englischen Masquen. Sonst ist wenig Theater-Einsicht darin, und ich weiß nicht, ob diese Stücke wirklich auf die Bühne gebracht worden sind. Die Trauerspiele von Lohenstein, der nach dem Maßstabe alles Uebrigen den Marino in unsrer damaligen Litteratur vorstellen soll, gleichen im Zuschnitt denen des Gryphius, sind aber, ihre übrigen Fehler ungerechnet, von einer so endlosen Länge, daß schon deswegen ihre Aufführung sich gar nicht denken läßt.

Der Zustand des Theaters in Deutschland zu Ende des siebzehnten und im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, wofern es überhaupt eine andre Schaubühne gab, als Puppenspiele und herumziehende Possenreißer, war unstreitig eben so kläglich, als in allen andern Fächern. Man hat einen Maßstab dafür, wenn man bedenkt, daß Gottsched für den Wiederhersteller unserer Litteratur gelten konnte, Gottsched, dessen Schriften einem wäßerichten Tranke gleichen, von der Art, wie man ihn ehedem genesenden Kranken zu empfehlen pflegte, in der Meinung sie würden nichts Stärkeres vertragen können, wodurch aber ihr Magen nur noch mehr geschwächt ward. Auch mit dem Theater befaßte sich Gottsched vielfältig; in Verbindung mit einer gewissen Frau Neuber, die einer Schauspieler-Gesellschaft in Leipzig vorstand, schaffte er den Hanswurst ab, und sie beerdigten feierlich mit großem Triumph. Gern will ich glauben, die Rollen des Hanswurst, die man jetzt nur noch aus

Puppenspielen beurtheilen kann, nicht immer gleich geistreich aus dem Stegreife mögen ausgefüllt worden, daß zuweilen Plattheiten mögen mit untergelaufen sein; allein ohne Zweifel hatte Hanswurst auch so noch mehr Verstand in seinem kleinen Finger, als Gottsched in seinem ganzen Leibe. Hanswurst, als allegorische Person, ist unsterblich, und wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt, so kommt er unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein.

Gottsched und seine Schule überschwemmten nun das deutsche Theater, welches forthin regelmäßig sein sollte, mit matten und weitschweifigen Uebersetzungen aus dem Französischen. Einige beßere Köpfe fiengen an für die Bühne zu arbeiten, aber statt wirklicher Original-Werke lieferten sie nur leidige Nachahmungen, und das Ansehen des französischen Geschmacks war so groß, daß das Manierierteste eben so wohl ergriffen wurde, als das Beßere. So dichtete z. B. noch Gellert Schäferspiele nach sehr schlechten französischen Mustern, worin rosenroth und apfelgrün bebänderte Schäfer und Schäferinnen sich allerlei fade und alberne Artigkeiten sagen.

Außer den französischen Lustspielen wurden die aus dem Dänischen übersetzten des Holberg mit großem Beifalle aufgeführt. Dieser Schriftsteller hat allerdings viel Verdienst. Seine Sittenschilderungen sind von großer örtlicher Wahrheit, seine Darstellungen der Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit außerordentlich gründlich, an der Kraft der komischen Motive und Situationen fehlt es ihm nicht, nur von Seiten der Intrigue besitzt er wenig Erfindung. Die Ausführung geht allzu sehr in die Breite. Von der Feinheit seiner Scherze in ihrer Sprache rühmen die Dänen viel; unserm heutigen Geschmack ist die Gemeinheit seines Tons

anstößig, die in der niedrigen Sphäre, worin er sich bewegt, und wo unaufhörlich Ungewitter von Stockschlägen ausbrechen, natürlich sein mag. Man hat ihn neuerdings wieder aufzuführen versucht, meistens nicht mit sonderlichem Glück. Da sein Hauptverdienst in der freilich caricaturmäßigen Charakteristik besteht, so bedarf er guter komischer Schauspieler, um gehörig zur Erscheinung zu kommen.

Einige damalige Lustspiele in einheimischen Sitten von Gellert und Elias Schlegel sind nicht ohne Verdienst, nur haben sie den Fehler, daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen ist, welche sie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet.

In einigen Trauerspielen nach französischen Vorbildern versuchten sich zuerst mit einigem Glück Elias Schlegel, dann Cronegk und Weiße. Ich weiß nicht, ob uns ihre Arbeiten in vortreffliche französische Verse übertragen, eben so frostig vorkommen würden, als im Deutschen. Es ist uns unleidlich, ellenlange Verse zu lesen, in denen sich die Schreibart fast gar nicht über eine wäßerichte Prosa erhebt; der wahrhaft dichterische Ausdruck ist seitdem erst im Deutschen erschaffen worden. Der Alexandriner, der in keiner Sprache ein gutes Silbenmaß sein kann, ist in der unsrigen doppelt steif und schwerfällig. Gotter hat, lange nachdem unsre Poesie wieder angefangen hatte, einen höheren Schwung zu nehmen, in Uebertragung französischer Trauerspiele den letzten Versuch gemacht, den Alexandriner zum tragischen Gebrauch zu adeln, und, wie mich deucht, durch sein Beispiel bewiesen, daß wir dieß ein für allemal aufgeben müßen. Um den Stelzengang der falschen tragischen Emphase zu parodieren, ist er hingegen vortrefflich; auch im Lustspiel, besonders in kleinen Nachspielen dürfte sein Gebrauch sehr zu empfehlen

ſein. Jene früheren Trauerſpiele nach franzöſiſchem Zuſchnitt, welche doch damals ungemeinen Beifall fanden, zeigen, welch geringes Gedeihen der Kunſt auf dem Wege der knechtiſchen Nachahmung zu hoffen ſteht. Eine an ſich ſchon enge Form hat doch da noch einige Bedeutung, wo ſie ſich unter dem Einfluße nationaler Sinnesart feſtgeſetzt hat; auswärts am Glauben angenommen, wird ſie ganz und gar zum ſpaniſchen Mantel.

Alſo ſchlechte Ueberſetzungen franzöſiſcher Luſt- und Trauerſpiele, außerdem etwa Holberg und ſpäterhin Goldoni, abwechſelnd mit wenigen deutſchen Nachahmungen von ſchwachem Gehalt und ohne eigenthümlichen Geiſt, dieß war das ganze Repertorium unſrer Bühne, als endlich nach einander Leſſing, Goethe und Schiller auftraten, und das deutſche Theater aus ſeiner langen Mittelmäßigkeit retteten.

Leſſing hat zwar durch ſeine früheren dramatiſchen Arbeiten der Zeit ebenfalls den ſchuldigen Tribut abgetragen. Seine jugendlichen Luſtſpiele ſind ziemlich unbedeutend; ſie verkündigen noch nicht den ausgezeichneten Kopf, der in ſo vielen Fächern Epoche machen ſollte. Er hat verſchiedne Trauerſpiele nach den franzöſiſchen Regeln entworfen, auch einzelne Scenen in Alexandrinern ausgeführt, aber keines zu Stande gebracht: es ſcheint, er hatte keine Leichtigkeit für eine ſo gebundne Verſification. Noch ſeine Miß Sara Sampſon iſt weinerliches ſchleppendes bürgerliches Trauerſpiel, wobei er unverkennbar beſonders den Kaufmann von London als Muſter vor Augen gehabt hat. Im Jahre 1767 gab ihm ſeine Verbindung mit einer Schauſpieler-Geſellſchaft in Hamburg und eine dramaturgiſche Wochenſchrift, die er unternahm, nähere Veranlaßung, ſich auf Kritik des Theaters einzulaßen. Er übte ſie witzig und ſcharfſinnig aus, ſeine dreiſten und in

Beziehung auf die damals allgemein geltende Meinung gewagten Angriffe waren beſonders ſiegreich gegen die uns nur aufgedrungne Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks im tragiſchen Fach. Er brachte es dahin, daß bald nach Bekanntmachung der Dramaturgie die Ueberſetzungen franzöſiſcher Trauerſpiele und die deutſchen in gleichem Zuſchnitt von der Bühne verſchwanden. Er ſprach zuerſt mit Nachdruck von Shakſpeare, und bereitete deſſen Erſcheinung vor. Allein ſein Glaube an den Ariſtoteles neben dem Einfluße, den Diderots Schriften auf ihn gehabt, brachte eine ſeltſame Miſchung in ſeiner Theorie der dramatiſchen Kunſt hervor. Er verkannte die Rechte der poetiſchen Nachahmung, und wollte im Dialog wie in allem eine bare Kopie der Natur, als ob dieſe in der ſchönen Kunſt überhaupt zuläßig oder auch nur möglich wäre. Gegen den Alexandriner hatte er Recht, aber er wollte alle Verſification abgeſtellt wißen; es gelang ihm nur allzu gut damit, und er iſt Schuld daran, daß unſre Schauſpieler in der Erlernung und im Vortrage der Verſe ſo unglaublich zurückgekommen ſind, und ſich noch immer nicht wieder daran gewöhnen können. Er iſt dadurch mittelbar auch Schuld an den platten Natürlichkeiten unſrer dramatiſchen Schriftſteller, welche der allgemeine Gebrauch der Verſification etwas mehr würde im Zaum gehalten haben.

Leſſing war nach ſeinem eignen Geſtändniſſe kein Dichter und hat in ſeinem reiferen Alter nur wenig dramatiſche Arbeiten mühſam hervorgebracht. Minna von Barnhelm iſt ein wahres Luſtſpiel der feineren Art, in der Form hält es die Mitte zwiſchen der franzöſiſchen und engliſchen Weiſe, der Geiſt der Erfindung aber und der geſchilderte geſellige Ton iſt eigenthümlich deutſch. Alles iſt ſogar örtlich ſtimmt, und die Anſpielungen auf merkwürdige Zeitum-

nach dem siebenjährigen Kriege trugen nicht wenig zu dem außerordentlichen Glücke bei, welches dieß Schauspiel damals machte. Der ernsthafte Theil ist nicht frei von witzelnder Ziererei im Ausdruck des Gefühls, und das Verhältniß der beiden Liebenden ist bis zur Peinlichkeit auf die Spitze gestellt. Die komischen Nebenfiguren aber sind mit drolliger Laune gezeichnet, und haben ein ächtdeutsches Gepräge.

Noch mehr Bewunderung als Minna von Barnhelm erwarb Emilia Galotti, ich weiß nicht ob mit vollkommnem Rechte. Das letztgenannte Werk ist vielleicht mit noch mehr Ueberlegung entworfen und mit noch mehr Fleiß ausgeführt als jenes; aber Minna von Barnhelm entspricht weit mehr dem ächten Begriffe des Lustspiels, als Emilia Galotti dem des Trauerspiels. Lessings Theorie der dramatischen Kunst hatte begreiflicher Weise einen weniger nachtheiligen Einfluß auf eine halb prosaische Gattung, als auf eine, die unvermeidlich unter sich selbst herabsinkt, wenn sie nicht den höchsten Schwung nimmt. Er hatte die Welt zu gut kennen gelernt, um wieder in den schleppenden und weinerlichen Predigerton zu verfallen, der in Miß Sara Sampson herrscht. Auf der andern Seite bewahrte ihn sein gesunder Sinn bei aller Bewunderung für Diderot vor dessen deklamatorischer Emphase, die ihren vornehmsten Nachdruck von Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen entlehnt. Aber da er alle poetische Erhöhung des Dialogs entschieden verwarf, so konnte er diesen Manieren nicht entgehen, ohne in eine andre zu verfallen. Er übertrug die kalte und lauschende Beobachtung des Komikers in das tragische Gebiet; die Leidenschaften sind in der Emilia Galotti mehr scharfsinnig und witzig charakterisiert, als beredt ausgedrückt. In dem Glauben, das Schauspiel wirke am stärksten, wenn es täuschende Kopien

des Bekannten und nahe Liegenden darbietet, verkleidete Lessing eine alte, berühmte, unauslöschlich in die Weltgeschichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neu-europäische Verhältnisse und heutige Sitten. Aus der Virginia wurde eine Gräfin Galotti, aus dem Virginius Graf Odoardo, aus dem Appius Claudius ein italiänischer Prinz, aus dem unverschämten Diener seiner Lüste ein Kammerherr, u. s. w. Es ist nicht eigentlich ein bürgerliches Trauerspiel, sondern ein Hoftrauerspiel im Conversationstone, zu welchem für einige Rollen der Staatsdegen und Hut unter dem Arme eben so wesentlich gehört, als zu vielen französischen Lustspielen. Lessing hat die unentfliehbaren tyrannischen Gewaltstreiche der Decemvirn in den ruhmlosen Bezirk des Fürstenthums Massa-Carrara verpflanzen wollen; aber wie man sich mit wenigen Schritten aus einem so kleinen Gebiet fortmacht, so entschlüpft man auch mit einiger Ueberlegung gar leicht den mühsam angelegten Voraussetzungen des Dichters, worauf die ganze Nothwendigkeit der Katastrophe beruht. Die sichtbare Sorgfalt, Alles zu motivieren, fordert zu näherer Prüfung auf, wobei man durch keinen Zauber der Einbildungskraft gestört wird; und dieser Prüfung kann der innere Unzusammenhang in dem mit so ungemeinem Verstande herausgerechneten Drama nicht entgehen.

Es ist sonderbar, daß unter allen dramatischen Werken Lessings das letzte, Nathan der Weise, welches er bloß schrieb, wie er sagt, um den Theologen einen Possen spielen, als sein Eifer sich mit der Aufnahme des deutschen Theaters zu beschäftigen schon ziemlich erkaltet war, den ächten Kunstregeln am meisten gemäß ist. Eine merkwürdige Erzählung des Boccaz ist mit wunderbaren, jedoch nach den Zeitum-

Universalität der Studien, nicht den entscheidenden Einfluß auf die Gestalt unsers Theaters gehabt, den er hätte haben können, wenn er sich ihm wirklich ausschließend und unmittelbar widmen gewollt hätte, ist leicht zu begreifen.

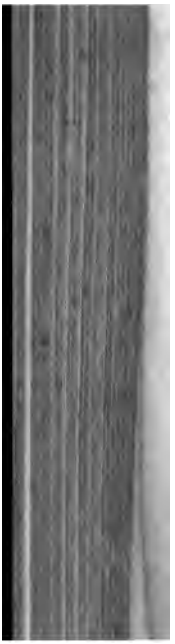
Mittlerweile, kurz nach Goethes erster Erscheinung, hatte man gewagt, Shakspeare auf unsrer Bühne auftreten zu lassen. Die Wirkung war außerordentlich groß. Noch lebende Schauspieler erwarben die ersten Kränze des Ruhmes in diesen Darstellungen ganz neuer Art, und Schröder erreichte in einigen der berühmtesten tragischen und komischen Rollen Shakspeares vielleicht dieselbe Vollkommenheit, für welche Garrick vergöttert worden war. Das Ganze der Stücke kam indessen sehr unvollkommen zur Erscheinung: in schleppenden prosaischen Uebersetzungen, oft im bloßen Auszuge, mit entstellenden Veränderungen. Shakspeares einzelne Charaktere und Situationen hatte man bis auf einen gewissen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn seiner Composition.

## Siebenunddreißigste Vorlesung.

Fortsetzung.) Schiller. Uebersicht seiner Werke. Schilderung des Einflusses von Goethe und Schiller. Ritter-Schauspiele, rührende Dramen und Familien-Gemälde. Aussichten für die Zukunft.

Unter diesen Umständen trat Schiller auf, mit allen Anlagen ausgerüstet, um zugleich auf die edleren Geister und auf die Menge stark zu wirken. Er dichtete seine früheſten Werke noch sehr jung, unbekannt mit der Welt, die er zu schildern unternahm, und wiewohl ein selbständiger und bis zur Verwegenheit kühner Genius, dennoch von den eben erwähnten Vorbildern Lessings, Goethes in seinen früheren Arbeiten, und Shakspeares, wie er ihn ohne Kenntniß des Originals verstehen konnte, mannichfaltig beherrscht.

So entstanden seine Jugendwerke Die Räuber, Cabale und Liebe, und Fiesco. Das erste, wild und gräßlich wie es war, wirkte gewaltig, bis zu gänzlicher Verdrehung jugendlich schwärmender Köpfe. Die verfehlte Nachahmung Shakspeares ist nicht zu verkennen: Franz Moor ist ein prosaischer Richard der Dritte, durch keine der Eigenschaften geadelt, welche bei diesem den Abscheu mit Bewunderung mischen. Cabale und Liebe kann schwerlich durch den über-



noß, der die Fortdauer der Verblendung v
haben würde. Er hatte die Gefahren der R
unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Z
erprobt, und warf ſich daher mit unglaublich
und einer Art von Leidenſchaft in die Bildu
welches dieſe neue Epoche bezeichnet, iſt Dor
weiſe ſehr tief in der Charakterzeichnung, k
alte ſich brüſtende Unnatur noch nicht ganz
nur in gewählte Formen gekleidet iſt.
haben viel pathetiſche Kraft, die Anlage iſt l
matiſchen Spitzfindigkeit verwickelt, aber ſeine
Gedanken über die menſchliche Natur und di
Verfaßung waren dem Dichter ſo werth, daß
lich darlegte, ſtatt ſie durch den Gang der
zudrücken, und daß er ſeine Perſonen mel
über ſich ſelbſt und die andern philoſophiere
der Umfang ganz über die dem Theater vorge
zen anſchwoll.

Hiſtoriſche und philoſophiſche Studien
den Dichter eine Zeit lang der theatraliſch

er so gewißenhaft nach historischer Gründlichkeit gestrebt, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meister werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauspiele und einen gewissermaßen didaktischen Prolog zerfiel. In den Formen schloß er sich sehr an Shakspeare an, nur suchte er den Wechsel von Ort und Zeit mehr zu beschränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuschauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragische Würde, ließ keine geringen Personen auftreten, oder wenigstens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakspeare so lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorspiel. Die Liebe zwischen Thekla und Max Piccolomini ist zwar eigentlich eine Episode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der sonst geschilderten Zeit, aber sie giebt zu den rührendsten Auftritten Anlaß, und ist eben so zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunstfertigkeit und eben so großer Gründlichkeit ist Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles ist weislich abgewogen; man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B. das Gezänk der beiden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenschaft und dergleichen: aber man wird schwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung ist unfehlbar, Marias letzte Scenen sind wahrhaft königlich, religiöse Eindrücke sind mit ihrer würdigem Ernste angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Elisabeth nach Marias Tode poetische Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuschauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist, glaubte Schiller sich mehr Frei-

Alpen zum Hintergrunde, hätte diese herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darstellung verdient zur halbtausendjährigen Feier der Gründung schweizerischer Freiheit aufgeführt zu werden.

Schiller war in der reifsten Fülle seiner Geisteskraft, als ihn ein unzeitiger Tod dahin raffte; bis dahin mußte eine längst untergrabne Gesundheit seinem mächtigen Willen immer noch gehorchen, und sich in ruhmwürdigen Anstrengungen vollends erschöpfen. Wie Vieles hätte er sonst noch leisten können, da er sich ausschließend dem Theater widmete, und mit jedem Werke an sichrer gewandter Meisterschaft zunahm! Er war im eigentlichen Sinne ein tugendhafter Künstler, der dem Wahren und Schönen mit reinem Gemüth huldigte, und dem rastlosen Streben darnach seine Persönlichkeit zum Opfer darbrachte, fern von kleinlicher Eigenliebe und selbst unter vortrefflichen Künstlern allzuhäufiger Eifersucht.

Es ist in Deutschland immer der Fall gewesen, daß die Erscheinung großer Original-Geister ein Heer von Nachtretern an's Licht brachte, und so haben denn auch Goethe und Schiller, großentheils ohne ihr Verschulden, viel Verfehltes und Ausgeartetes auf unsrer Bühne veranlaßt.

Götz von Berlichingen hat eine ganze Ueberschwemmung von Ritter-Schauspielen nach sich gezogen, in denen nichts historisch ist als die Namen und andre Aeußerlichkeiten, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutsch als vermeintlich die Rohheit, sonst die Gesinnungen eben so modern, als gemein. Aus Ritterstücken sind wahre Reiterstücke geworden, die zuletzt mehr von Pferden als von Menschen aufgeführt zu werden verdienen. Auch auf die, welche noch einigermaßen durch oberflächliche Erinnerungen

an die Vorzeit die Einbildungskraft ansprechen, läßt sich anwenden, was ich von einem der beliebtesten sagte:

Mit Harsthörnern und Burgen und Harnischen pranget Johanna;
Traun! mir gefiele das Stück, wären nicht Worte dabei.

Die beliebtesten Gattungen sind außerdem das Familiengemälde und das rührende Drama geworden, zwei Abtergattungen, von deren Begünstigung durch Lehre und Beispiel Lessing, Goethe und Schiller (die letzten durch ihre früheren Compositionen Stella, Clavigo, die Geschwister, Cabale und Liebe) nicht freigesprochen werden können. Ich will Niemanden nennen, aber einmal annehmen, zwei Schriftsteller von einigem Talent und theatralischer Einsicht hätten sich diesen Gattungen gewidmet, sie hätten beide das Wesen der dramatischen Poesie verkannt, und sich einen angeblich moralischen Zweck vorgesetzt; dem einen wäre aber die Sittlichkeit bloß unter der beschränkten Gestalt der Häuslichkeit, dem andern als Weichherzigkeit erschienen: was würde dieß für Früchte bringen, und wie würde sich endlich der Beifall der Menge zwischen diesen beiden Mitwerbern entscheiden?

Das Familiengemälde soll den alltäglichen Lebenslauf der mittleren Stände schildern. Die außerordentlichen Vorfälle, welche Intrigue hervorbringen, werden verbannt sein; um diesen Mangel an Bewegung zu decken, wird man zu ganz individueller Charakteristik seine Zuflucht nehmen, die ein geübter Schauspieler wohl zu einer gewissen Wahrheit aufstutzen mag, die aber an Aeußerlichkeiten klebt, so wie ein schlechter Porträtmaler durch Pockennarben und Warzen und durch die Art sich zu kleiden und das Halstuch zu knüpfen, die Aehnlichkeit zu erreichen sucht; die Motive und Situationen werden zuweilen launig und drollig, niemals aber wahrhaft lustig sein, weil die immer gegenwärtig er-

Stil von Shakſpeare oder Schiller abwechſeln. Dazwiſchen können wir die Ueberſetzungen und Bearbeitungen der fremden Neuigkeiten, beſonders der franzöſiſchen Nachſpiele und Operetten, nicht entbehren. Bei dem geringen Werth des Einzelnen lenkt ſich die Schauluſt bloß auf den flüchtigen Reiz der Neuheit, zu großem Nachtheil der Schauſpielkunſt, da eine Menge unbedeutender Rollen übereilt eingelernt werden müßen, um ſogleich wieder vergeßen zu werden. Dazu kommt noch, um die Gemeinheit unſrer Theater beinahe unheilbar zu machen, die grundverkehrte Einrichtung von allem was auf das Schauſpiel Bezug hat. Die Schauſpieler-Geſellſchaften ſollten unter der Aufſicht von einſichtsvollen Kennern und Ausübern der dramatiſchen Kunſt ſtehen, die nicht ſelbſt Schauſpieler wären. Engel hat eine Zeit lang dem berliniſchen Theater vorgeſtanden, und die Augenzeugen verſichern allgemein, daß er es zu einer ungewöhnlichen Höhe erhoben hatte. Was Goethe durch ſeine Leitung des weimariſchen Theaters in einer kleinen Stadt und mit geringen Mitteln leiſtet, wißen alle Kenner. Seltne Talente kann er weder ſchaffen, noch belohnen, aber er gewöhnt die Schauſpieler an Ordnung und Schule, wovon ſie ſonſt meiſtens nichts wißen wollen, und giebt dadurch ſeinen Vorſtellungen oft eine Einheit und Harmonie, die man auf größeren Theatern vermißt, wo jeder ſpielt, wie es ihm eben einfällt. Das mangelhafte Auswendiglernen, und die Unvollkommenheit des mündlichen Vortrags habe ich ſchon anderswo gerügt. Ich habe berühmte Schauſpieler die Verſe dergeſtalt verſtümmeln hören, wie man es in Paris einem Anfänger nicht verzeihen würde. Ich weiß, daß man bei einem gewiſſen Theater, wenn man ſich in der traurigen Nothwendigkeit befand, ein Stück in Verſen aufzuführen, die Rollen als Proſa ſchrieb,

damit nur die Schauspieler durch Beobachtung des Silbenmaßes nicht in ihrer beliebten platten Natürlichkeit gestört würden. Wie viele „haarbuschige Gesellen“ (so nannte Shakspeare solche Leute) müßen wir ertragen, die dem Publikum schon einen Genuß zu gewähren glauben, wenn sie sich mit ihrer ungeschickten Person auf den Brettern spreizen, und dabei die Worte, die ihnen der Dichter zu sagen aufgegeben hat, bloß als ein nothwendiges Uebel betrachten. Unsre Schauspieler haben an sich ein weniger lebhaftes Bestreben zu gefallen, als die französischen. Durch die Errichtung der stehenden sogenannten National-Theater, womit man in einigen Hauptstädten etwas Gutes für das Gedeihen der Kunst geleistet zu haben vermeint, hat man vollends allem Wetteifer ein Ende gemacht. Man ertheilt den Schauspielern ausschließende Privilegien, man sichert ihnen lebenslängliche Gehalte zu: nun haben sie keine geschickteren Nebenbuhler mehr zu fürchten, sie hängen nicht von der wandelbaren Gunst der Zuschauer ab, und sind bloß darauf bedacht, ihre Stelle als eine Pfründe auf das bequemste zu benutzen. Auf diese Art sind die National-Theater eine wahre Verpflegungs-Anstalt für versauerte oder durch Trägheit vernachläßigte Talente geworden. Die Frage Hamlets in Betreff der Schauspieler „Werden sie rostig?“ ist immer an der Zeit, und leider muß man sie fast immer bejahend beantworten. Der Schauspieler, bei seinen zweideutigen Lebensverhältnissen, (die einmal nicht zu ändern sind, weil sie in der Natur der Sache liegen) bedarf einer gewissen leichtsinnigen Begeisterung für seine Kunst, um das Außerordentliche zu leisten. Er kann nicht leidenschaftlich genug nach rauschendem Beifall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung streben, die ihm unmittelbar für das Geleistete

Theil wird. Der Augenblick ist das Gebiet seiner Ernten, die Zeit ist sein gefährlichster Feind, weil er nichts Dauerndes aufzustellen vermag. Sobald die bürgerliche Aengstlichkeit, sich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu sichern, sich seiner bemächtigt, so ist es um alle Fortschreitung geschehen. Wir wollen hiemit nicht sagen, daß man nicht für die spätere Lebenszeit verdienter Künstler sorgen solle. Aber man sollte den Schauspielern, die durch Alter, Krankheit oder andre Zufälligkeiten ihre Vorzüge eingebüßt haben, Gehalte geben, damit sie aufhören und nicht damit sie fortfahren zu spielen. Ueberhaupt sollte man den Schauspielern nicht einbilden, daß sie so wichtige und unentbehrliche Leute seien. Nichts ist seltner als ein wahrhaft großer Schauspieler; allein nichts ist häufiger als die Anlage, Rollen so leidlich auszufüllen, wie wir es gewöhnlich sehen: hievon kann man sich auf jedem Gesellschafts-Theater in einem einigermaßen geistreichen Cirkel überzeugen. — Endlich ist das bei uns bestehende Verhältniß zwischen den Theater-Direktionen und den Schriftstellern auch so nachtheilig wie möglich. In Frankreich und England hat der Verfaßer eines Stücks seinen bestimmten Antheil an dem Ertrage jeder Aufführung; dieß schafft ihm eine fortdauernde Einnahme, sobald sich einige Stücke von ihm mit Glück auf dem Theater erhalten. Fällt das Stück hingegen, so bekömmt er gar nichts. In Deutschland bezahlen die Theater-Direktionen die ihnen angetragnen Manuscripte im Voraus und auf ihre Gefahr mit einer gewissen Summe. Sie können dabei sehr in Schaden gerathen; macht das Stück hingegen ein außerordentliches Glück, so erhält der Verfaßer keine angemeßene Belohnung.

Die Bestrebungen der nicht unmittelbar für das Theater

arbeitenden Dichter gehen nach sehr verschiednen Richtungen auseinander; auch hier ist wie in andern Fächern eine Gährung der Begriffe sichtbar, die unserer Litteratur bei den Ausländern den Vorwurf der chaotischen Anarchie zuzieht, worin aber die Hinweisung auf ein noch unerreichtes höheres Ziel sichtbar ist.

Die tiefere Ergründung der Aesthetik hat bei den Deutschen, einem von Natur mehr spekulativen als praktischen Volke, dahin geführt, daß man Kunstwerke und besonders Tragödien nach mehr oder weniger mißverstandnen abstrakten Theorien ausgearbeitet hat, die dann natürlich auf dem Theater keine Wirkung machen können, ja überhaupt ganz unvorstellbar sind, und kein innres Leben haben.

Andre haben sich mit wahrem Gefühl den Geist der alten Tragiker angeeignet, und die schicklichste Auskunft gesucht, die einfachen gediegenen Kunstformen des Alterthums nach der Verfaßung unsrer Scene zu modificieren.

Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben sich in das romantische Schauspiel geworfen, aber es meistens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt ist, unbekümmert um die Zusammendrängung, welche die dramatische Form durchaus erheischt. Oder sie haben auch von den spanischen Schauspielen nur die musikalisch phantasierende und malerisch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feste Haltung, die drastische Kraft und die theatralische Wirkung.

Welchen Weg sollen wir nun einschlagen? Sollen wir uns wieder an die längst verbannte Form des französischen Trauerspiels zu gewöhnen suchen? Eine wiederholte Erfahrung hat bewiesen, daß es durch die Weise der Uebersetzung und den Ton der Aufführung so modificiert, wie es unvermeidlich modificiert werden muß, selbst unter d

eines Goethe oder Schiller kein ſonderliches Glück machen kann.

Das den Griechen auf ächtere Weiſe nachgebildete Trauerſpiel iſt unſrer Sinnesart verwandter; allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunſtgenuß für wenige Gebildete bleiben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen.

Im Luſtſpiel hat ſchon Leſſing die Schwierigkeit bemerkt, nationale Sitten einzuführen, die doch nicht provincial ſeien, da ſich bei uns der Ton des geſelligen Lebens nicht nach einem gemeinſchaftlichen Mittelpunkt modelt. Verlangen wir reine Luſtſpiele, ſo würde ich ſehr zum Gebrauch gereimter Verſe rathen; vielleicht ſtellte ſich mit der künſtlicheren Form auch allmälich ein eigenthümlicher Gehalt ein.

Indeſſen ſcheint mir dieß nicht das dringendſte Bedürfniß: laßt uns zuvörderſt die ernſten höheren Gattungen des deutſchen Charakters würdig ausbilden. In dieſen ſcheint mir nun unſer Geſchmack ſich durchaus zum Romantiſchen zu neigen. Was die Menge in unſern halb rührenden, halb drolligen Dramen am meiſten anzieht, die uns bald nach Peru, bald nach Kamtſchatka, bald in die Ritterzeit verſetzen, während die Geſinnungen modern und empfindſam bleiben, iſt immer eine Fratze des Romantiſchen, die man auch in den abgeſchmackteſten Zauber-Opern noch wieder kennt. Die Bedeutung dieſer Gattung iſt bei uns verloren gegangen, ehe wir ſie noch recht gefunden hatten; die Phantaſie iſt mit den Erfindern ſolcher abenteuerlichen Hirngeſpinſte durchgegangen, und die Abſichten der Schauſpiele ſind manchmal klüger als die ihrer Urheber. Auf hundert Komödienzetteln wird der Name Romantiſch an rohe und verfehlte Erzeugniſſe verſchwendet und entweiht; es ſei uns erlaubt, ihn

durch Kritik und Geschichte wieder zu seiner wahren Bedeutung zu adeln. Man hat sich neuerdings bemüht, die Reste unsrer alten National-Poesie und Ueberlieferung auf mancherlei Weise wieder zu beleben. Diese können dem Dichter eine Grundlage für das wundervolle Festspiel geben; die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist aber die historische.

Auf diesem Felde sind die herrlichsten Lorbeern für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethen und Schillern nacheifern wollen. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es sei zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntniß geschöpft, und versetze uns ganz in die große Vorzeit. In diesem Spiegel laße uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröthen, was die Deutschen vor Alters waren, und was sie wieder werden sollen. Er lege uns an's Herz, daß wir Deutsche, wenn wir die Lehren der Geschichte nicht beßer bedenken als bisher, in Gefahr sind, wir, ehedem das erste und glorwürdigste Volk Europas, dessen frei gewählter Fürst ohne Widerspruch für das Oberhaupt der gesammten Christenheit anerkannt ward, ganz aus der Reihe der selbständigen Völker zu verschwinden. Lange haben sich die höheren Stände durch Vorliebe für fremde Sitten, durch Beeiferung um fremde Geistesbildung, die doch immer nur eine kümmerlich gerathne Frucht im Treibhause sein kann, der Gesammtheit des Volkes entfremdet; noch länger, seit drei Jahrhunderten, hat innrer Zwiespalt unsre edelsten Kräfte in Bürgerkriegen aufgezehrt, deren verderbliche Folgen sich nun erst vollständig enthüllen. Mögen sich alle, die auf die öffentliche Gesinnung zu wirken Gelegenheit haben, beeifern,

das alte Mißverständniß endlich zu lösen, und alle ächt Gesinnten um die leider verlaßenen Gegenstände der Verehrung, bei treuer Anhänglichkeit woran unsre Vorahnen so viel Heil und Ruhm erlebt haben, wie um ein heiliges Panier zu versammeln, und sie ihre unzerstörbare Einheit als Deutsche fühlen zu laßen! Welche Gemälde bietet unsre Geschichte dar, von den urältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter der wie Shakspeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu faßen wüßte! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unsre wichtigsten National-Angelegenheiten, daß selbst die bloß historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist.

# Register.


Academie, franz., über den Cid II. 75. — Accoltis Virginia 362. — Achäus 89. — Acharner ſ. Ariſtophanes. — Achill II. 45. — Achilles auf Skyros (Metaſtaſios) 353. f. — Acte ſ. Aufzüge. —

Addiſon II. 368. ff. — Adler, der, an den Tempeln 323. — Admet 144. 163. — Adonis (Shakſp.) II. 175. — Adraſt 171. f. —

Aegeus 165. — Aegiſth ſ. Agamemnon, Choephoren, Elektra. — Aegyptier ſ. Aeſchylus. —

Aeſchylus 6te Vorl. und 58. 79. 112. 113. 115. 116. 120. ff. 131. 144. 176. 204. f. 258. 262. 338. II. 21. 28. 155. 196. 253. 259. — A. Agamemnon II. 26. — A. Aegyptier 105. — A. Choephoren 9te Vorl. — A. Danaiden 105. — A. Eumeniden 190. 321. II. 26. 28. 196. — A. Niobe 85. — A. Oreſtie 92. ff. 360. — A. Perſer 107. f. — A. Prometheus 108. ff. 295. und Philoktet 310. — A. Schutzgenoßinnen 104. ff. 325. — A. Sieben vor Thebe 106 f. II. 286. — A. Trilogien 92. ff. 254. —

Aeſop am Hof, Aeſop in der Stadt II. 126. —

Afranius 335. —

*Ἀγαλμάτια* 273. — Agamemnon 93. 141. 168. 266. ſ. Aeſchylus, Choephoren, Elektra. — Agathon 89. 176. 179. 202. 204. —

Ajax 124. f. 290. II. 194. ſ. Sophokles. —

Alcäus 248. — Alceſte 173. ſ. Euripides. — Alchymiſt (Ben Jonſons) II. 340. — Alcibiades 208. — Alexander (Racines) II. 49. — Alexanderſchlacht in Moſaik zu Pompeji 301. — Alexandra (des Lykophron) 177. — Alexandriner (Vers) II. 52. 65. 103. f. 360. 403. 405. ff. 410. — Alexandriniſche Kunſtrichter 88. — Alexandriniſche Tragiker 10te Vorl. a. E. — Alfieri 18. 350. ff. 356. ff. 360. 367. 369. — Algardi 303. — Algier, die Lebensart in (des Cervantes) II. 379. — Alkmene 173. — Allegorie 101. — Alzire (Voltaires) 50. 97. ff. —

Amar despues de la muerte II. 385. — Amphitruo (des Moliere und Plautus) II. 114. — Amynias 110. —

Anacharſis Reiſe 46. ſ. Barthelemy. — Anakreon 240. — *Ἀνάκτορα* 323. — *Ἀναπλεσμα* 285. — Anaxagoras 139. — Andromache 166. ſ. Euripides. (Racines) II. 83. f. — *Ἀνδρῶνες* 326. — Anfang II. 12. — Anna (v. Engl.) II. 367. — Antigone 122 ff. 126. 168. 261. II. 15. f. ſ. Sophokles. — Antike, Hülfsmittel zur Er-

Claudine von Villa bella (Goethes) II. 414. — Clavigo (Goethes) 413. 425. — Cleopatra ſ. Jodelle. — Clizia (Machiavells) 3 — Clown II. 201. 363. —
Cocagne, le roi de (Legrands) II. 128. — Colman II. 368. — lumbus (Lemerciers) II. 148. f. — Commentatoren Shakſpeares 165. ff. — Congreve II. 362. 367. — Conſtanz, Kirchenverſ. II. 313. — (Convenienz) II. 9. Convenienzen in der franzöſ. Tr die II. 51. ff. — Comedias de capa y espada II. 396. — Come de figuron II. 125. 396. — Commedia dell' arte 29. 332. — Cori (Shakſp.) II. 263. f. — Corneille 345. 352. II. 4. 5. 6. 18. f. 36. 47. ff. 53. 55. ff. 65...68. 70. 72. 73. 74...82. 85. f. 94. 124. 151. 327. 359. Cid II. 5. 37. Luſtſpiele II. 63. Tr ſpiele II. 4. — Corneille, Thomas, II. 64. 89. f. — Corneli Garnier. — Correctheit II. 210. — Correggio 303. — Coppe 91. — Coxeter II. 364. —
Crebillon II. 49. 90. f. 93. Elektra II. 90. Rhadamiſt II. 60. — ſpin II. 109. — Cromwell, Th. Lord (Shakſp.?) II. 308. f. Cronegk II. 405. — Croydon ſ. Grim. —
Curtius 241. —
Cymbelin Shakſp.) II. 239. ff. 303. —

Danaiden (des Aeſchyl.) 105. — Dancourts Chevalier nach der M II. 132. — Dandin, Geo. II. 122. — Dante, Aligh. 7. 91. 165. 183. 237. 253. — Dares Phrygius II. 270. — Darius — Davenant, Sir William II. 358. 361. —
Decker II. 330. — Decoration des Theat. 55. ff. 284. ff. II. 320. Deianira 125. 129. — Delphi 103. — Demetrius Phalereus 2 — Demophon 172. — Demoſthenes 282. — Destouches II. 13 — Deutſche, ihr dram. Talent 29., ihr Theater 36te u. 37te Διαζώματα 280. — Dianentempel in Tauris 317. 320. — Dit 225. II. 142. ff. 146. 371. 398. 407. f. — Dido ſ. Jodelle. Dikäopolis ſ. Acharner. — Dindorfs Dramatiker 263. — Dion d. ä. 192. Diphilus 238. f. — Diſtegie 261. 285. 327. —
Dodsley II. 309. 314. 323. 329. f. 416. — Don Quixote II. 351. 378. f. (Calderons) II. 385. — Doriſche Bauart 322. d. C lenordnung 317. —
Drama, (Begriff) 21. (Eintheilung) 18. (Verführ. Kraft) 33. ff. (B rendes) 133. (Satyriſches) ſ. Satyr. Vgl. auch: Deutſch., Engl., Fr Span. u. ſ. w. — Dramatiſche Poeſie 3te Vorl. — Dramat (Leſſings) II. 406. f. 414. — Dromos 264. f. — Dryden II. 2 358. ff. 361. 368. —
Dſchingiskan (Voltaires) II. 51. —
Ducis II. 147. — Dumb show II. 318. —

Edelleute ſ. Verona. — Edmonton, der luſt. Teufel von, (Shak II. 309. — Eduard der Bekenner II. 258. f. — Eduard II. (Marlo II. 329. — Eduard III. (Shakſp.?) II. 309. —

Egmont (Goethes) II. 414. 417. —
Ehre II. 394. f. —
Einheit II. 19. ff. Die 3 Einheiten 351. II. 8. ff. Einheit des Orts und der Zeit II. 104. 144. Einh. des Orts II. 363. — *Εἰρωτή* 326. — *Εἴσοδοι* 265. —
Ekklesiazusen s. Aristophanes. — *Ἐκκλησιαστήριον* 269. — Ekkyklema 285. II. 29. —
Elektra 169. s. Aeschylus, Crebillon, Sophokles. — Elegie 39. — Elis s. Princessin. — Elisabeth von Engl. II. 168. ff. 301. 313. ff. — Elmsley 254. —
Emma, die schöne (Shaksp.?) II. 309.
Ende, das II. 12. — Ende gut Alles gut (Shaksp.) II. 172. 219. ff. — Engel II. 411. 428. — Englisches Theater 32te Vorl. s. auch Schule. — Enkyklema 240. f. — Ennius 337. — Entremeses II. 376. —
Ephialtes 103. — Epicharmus 27. — Epicöne (Ben Jonsons) II. 340. — Epidaurus, Theater in 279. — Epicurische Philosophie 240. — Epische Poesie 38. f. — Epopöe 180. II. 23. scherzhafte 39. —
Ercilla, Don Alonso de II. 392. — Erechtheum 320. — Ernst 181. 220. E. u. Scherz 40. ff. II. 163. — Erwin u. Elmire (Goethes) II. 414. — Eros 206. —
Escarbagnas, Gfin v. (Molieres) II. 116. — Esser, Gf. II. 175. (des Th. Corneille) II. 89. — Esther (Goethes) II. 415. (des Racine) II. 87.
Eteokles 106. 168. — Etrurische Histrionen 331. — Etrusker 25. 331. —
Euadne 172. f. — Euelpides 274. — Eugenie (des Beaumarchais) II. 146. — Euklides 302. — Eulenspiegel II. 400. f. — Eumeniden s. Aeschylus. — Euphues (Lillys) II. 328. — Eupolis 207. f. 217. II. 128. —
Euripides 8te u. 9te Vorl. u. 78. 88. f. 112. 189. 197. 202. f. 219. 286. 315. ff. 318. 322. f. 324. 326. f. 339. 350. II. 45. 60. 86. f. 411. s. auch Aristoph. Acharner. — E. Alceste 163. — E. Andromache 170. — E. Andromeda 310. — Bacchantinnen 170. — E. Elektra 9te Vorl. — E. Hekuba 167. f. — E. Helena 173. — E. Herakliden 171. 172. f. — E. Ion 164. 291. — E. Iphigenia in Aulis 163. f. in Tauris 169. 317. — E. Kyklope 174. f. — E. Medea 141. 165. f. — E. Orest 169. — E. Phädra 164. f. — E. Phönikerinnen 168. f. — E. Rasender Herkules 168. — E. Rhesus 169. 174. — E. Schutzgenossinnen 171. II. 26. — E. Trojanerinnen 166. f. —
Eurydike 125. — Eurystheus 171. 173. —
Exostra 53. 285. 324. — Expositionen des Drama II. 59. f. —

Fabel II. 14. die Thierfabel 230. — Falstaff II. 221. 281...85. — Familiengemälde II. 425. 427. — Farmer II. 304. — Farnesischer Stier 339. — Farquhar II. 367. — Fastigium 323. — Fastnacht-

spiele II. 401. (Goethes) II. 415. — Faust (Goethes, Lessings, Marlows, Marionettenspiel, Volkssage) II. 415. f. — Favart II. 139. — Feenkönigin (Spensers) II. 351. — Ferrara 348. — Ferrer und Porrer II. 327. — Festin de pierre (Molieres) II. 63. f. — Festspiele II. 396. —
Fiesco (Schillers) II. 419. f. — Fiestas II. 396. — Fife, Grafen von, II. 259. — Figaros Hochzeit II. 146. — Figuron, comedias de, II. 125. —
Fletcher II. 310. 342. f. 348. f. 359. 364. f. — s. Beaumont. — Fletcher (Lawrence) II. 344. f. — Florian II. 414. — Flurschütz s. Wakefield. —
Fontenelle II. 4. — Forcellini 280. — Form der Kunst II. 157. f. — Französisches Drama 17...24. Vorl. — im Verhältniß zum italiän. und span. 346. — Französischer Nationalcharakter II. 64. f. — Fr. Publikum II. 57. 59. — Fr. Schauspieler II. 149. ff. — Fr. Sprache II. 3. 52. — Frauen im Lustspiel 241. ff. — Fr., die gelehrten (Molieres) II. 116. 118. f. — Frauenrollen II. 318. — Frauenschule (Molieres) II. 116. ff. — Friede s. Aristophanes. — Fröhlichkeit II. 141. — Frösche s. Aristophanes. — Fronte des Scenengebäudes 313. f. —
Furien 102. —

Galotti, Emilia (Lessings) II. 408. f. — Ganzes II. 12. f. — Garcia, Don (Alfieris) 359. — G. von Navarra II. 63. — G. de la Huerta II. 64. — Garcilaso II. 392. — Garnier II. 5. Garniers Cornelia II. 327. — Garrick II. 323. 364. 372. f. 418. — Gartenkunst, französ. II. 61. —
Geberdenspiel II. 145. — Geiz II. 113. — Geizige, der (Molieres) II. 85. 111...14. — Gelehrte Behandlung der Alten 253. ff. — Gell, Sir W. 279. — Gellert II. 404. f. — Genelli 257. ff. 264. f. 272. 290...97. 308. — Genie und Geschmack 9. — Gerolamos Marionettentheater 367. —
Gherardi II. 127. — Ghiberti 303. —
Giulio Romano II. 349. —
Gleichen, Graf von II. 413. — Gleiches mit Gleichem (Shaksp.) II. 172. 219. 223. ff. — Glover II. 371. — Glykera 240. —
Goethe 193. 247. 299. II. 187. 249. 406. 412...19. 424. f. 428. 432. f. W. Meister II. 168. Propyläen II. 153. — Götter bei Homer und den Tragikern 73. — Götz von Berlichingen (Goethes) II. 412. 414. Nachahmungen II. 424. f. — Goldoni 364. f. 370. II. 145. 376. 406. — Gorboduc, Trauerspiel von, II. 327. — Gorgias 91. 176. — Gothen II. 389. f. — Gotter II. 405. — Gottsched II. 403. f. — Gozzi 365...67. 370. —
Gracioso 365. II. 396. — Grammatiker 255. byzantische 276. — Gresset II. 134. f. — Griechen, ihre Bildung 12. als Dramatiker 18. ihr dramatisches Talent 27. ihre Poesie und Kunst 43. ff. ihre

Schauspielkunst II. 155. Griech. Tragödie, Idealisches in der Darstellung 71. — Grim der Köhler von Croydon II. 329. — Griseldis II. 221. — Groddeck 286. — Größe II. 13. — Gruppe, die, 85. 316. II. 161. f. — Gryphius, Andr. II. 402. —
Guarini 348. ff. 369. II. 353. — Guillen de Castro II. 74. — Guise, Herzog von, II. 99. — Gurtons Nadel, Mutter, II. 314. —

Habsburg II. 434. — Hämon 125. — Häßliche, die schöne II. 383. — Hafen 311. — Hageſtolz (von Collin d'Harville) II. 135. — Hamlet (Shakſp.) II. 100. 168. 171. 179. f. 199. 202. 206. 212. 213. 247...252. 263. 310. 318. 324. f. 413. 429. — Handlung II. 14. ff. Einheit der H. II. 9. f. 12. ff. — Hans Sachs II. 415. — Hanswurſt II. 403. f. — Harlekin 333. 367. — Harville, Collin d', II. 135. — Hausvater, der (Diderots) II. 144. f. —
Hebräiſche Geſchichten bei Racine II. 50. — Heinrich IV. (Shakſp.) II. 273. ff. 280...83. 299. — Heinrich V. (Shakſp.) II. 274. ff. 285...91. 299. — Heinrich VI. (Shakſp.) II. 208. 274. ff. 291...94. 300. 304. — Heinrich VII. von England II 273. ff. (Shakſp.) II. 310. — Heinrich VIII. defensor fidei II. 10. 276. f. 300...302. (Shakſp.?) II. 309. — Hekatompedon 318. — Hekuba 141. 167. 173. ſ. Euripides. — Helena 173. ſ. Euripides. Heming und Condell II. 305. — Hemſterhuys 10. — Heraklíden ſ. Euripides. — Heraklius (Corneilles) II. 81. (Voltaires) II. 60. — Herder II. 168. über Philoktet 128. — Herkulaniſche Kunſtſchätze 300. — Herkules 144. 163. 172. II. 267. der raſende H. ſ. Euripides. — Hermann, Gottfr. 258. 284. — Hermione II. 44. — Heroiſmus, helleniſcher und barbariſcher 121. — Heſychius 264. — Hexastylos eustylos 318. — Hexen II. 253. ff. — Heyne 253. — Heywood II. 311. 313. f. 330. f. —
Hiero 107. — Hierokles II. 184. — Hippolytus 164. (des Euripides) 171. 205. — Hirt, Al., 257. f. — Hiſtoriſches Schauſpiel II. 433. — Histrio 25. — Hiſtrionen 331. —
Hofnarren II. 201. — Hohenſtaufen II. 434. — Holbein II. 201. — Holberg 232. II. 216. 404. f. 406. f. — Holz, Vorderſtes ſ. Πρῶτον. — Homer 39. 84. 175. 176. 322. II. 44. ff. 183. 304. 415. — Homonymen II. 195. — Honorar der Theaterdichter II. 430. — Horatier II. 68. (Corneilles) II. 75. f. — Horaz 77. 188. 222. 236. 239. 335. 338. 339. 343. II. 27. 35. 38. 45. 171. 359. — Hospitalia 326. —
Huerta, de la, II. 147. 377. — Humboldt, W. von, II. 153. — Humor II. 141. —
Hyginus 142. 350. — Hyllus 172. — Hypermneſtra 106. — Hypoſcenium, Hypoſcenien 270. 272. f. 285. ff. 294. —

Iago (Shakſp.) II. 196. — Jakob I. (v. Engl.) II. 168. 258. 344. — Jamben, reimloſe 368. f. II. 360. 410. von Armenien (Scarrons) II. 124. — Jaſon 165. —

Ida (Berg) 294. — Ideal 221. —
Jeanne d'Arc II. 292. 422. ſ. Jungfr. v. Orl. — Jedermann in ſeiner Laune (Ben Jonſ.) II. 333. 339. Jedermann außer ſeiner Laune (deſſ.) II. 339. — Jeruſalem, Befreites (Taſſos) 363. — Jery und Bätely (Goethes) II. 414. —
(Iffland) II. 425. ff. —
Ilias 11. Buch. 174. —
Judier, deren Schauſp. 26. — Infelix prudentia oder D. Joh. Fauſtus II. 416. — Inigo Jones II. 321. — Intercolumnien 269. 318. 321. — Intrigue 118. II. 18. f. 34. f. 363. f. — Intriguen-Stück 226. ff. II. 395. f. — Inverneß II. 259. —
Jo 109. — Jocriſſe, Verzweiflung des (Vaudeville) II. 141. — Jodelles Cleopatra und Dido II. 5. — Jodelle (Scarrons) II. 124. — Johann (vorſhakſp. Drama) II. 310. — Johann, Kön. (Shakſp.) II. 276. ff. — Joh. v. Oeſterreich II. 392. — Johnſon II. 29. 184. 189. 192. f. 199. 220. — Jokaſte 119. f. 125. 168. — Jolaus 172. — Jon ſ. Eurip. — Jones ſ. Inigo. — Jophon 128. 130. — Journée des dupes la (v. Lemercier) II. 149. —
Iphigenie in Tauris 317. f. 322. ſ. Agamemnon, Euripides. — Iph. (Goethes) II. 414. 417. (Racines) II. 45. 86. —
Ironie 366. II. 198. ff. —
Irrungen, das Luſtſp. der (Shakſp.) II. 214. f. —
Iſmene ſ. Antigone. — Iſokrates 167. 171. —
Italiäner, dramat. Talent 28. Drama 16te Vorl. —
Julius von Tarent (Leiſewitzens) II. 410. 423. — Jungfrau v. Orleans (Schillers) II. 421. f. (Shakſp.) II. 292. ſ. Jeanne. — Juvenal II. 336. —
Irion (Eurip.) 140. —
Kampaſpe (v. Lilly) II. 328. — Kant üb. d. Erhabene 76. — Kapaneus 172. — Karl I. (v. Engl.) II. 314. 355. — Karl II. (v. Engl.) II. 314. 356. ff. — Karl der Kühne v. Burgund II. 202. — Kaufmann von London II. 371. 406. — Kaufm. von Venedig (Shakſp.) II. 171. 219. 225...28. — Kaſſandra 141. ſ. Agamemnon. —
Kenner, der II. 142. — Kephiſophon 129. ſ. Acharner, Fröſche des Ariſtoph. —
Klaſſiſch oder antik und Romantiſch 1te Vorl. — Kleon 196. f. — Klingers Zwillinge II. 423. — Klotz 299. — Klytämneſtra ſ. Agamemnon, Choephoren, Elektra. —
Knight of the burning pestle (Beaum. und Fletch.) II. 351. —
Köhler von Croydon ſ. Grim. — Kokalus ſ. Ariſtophanes. — Kolonos, Sophokles Geburtsort 114. — Komet II. 36. — Komiſche, das, 3te Vorl.; deſſen Arten 228. ff. — Komiſche Oper ſ. Operette. — Komödie, die alte griech. 11te Vorl.; die mittlere? 188. 13te Vorl.; die neuere 178. f. 181. 218. ff. — Komus (Miltons) II. 341. — Koniſtra 275...78. — Kordax 270. — Korinth 308. — Koſtum in

künſtler. Hinſicht II. 180. ff. — Kothurn 54. 64. — (Kotzebue, v.) 36. 133. II. 424. ff. 432. —
Kranke, der eingebildete (Molieres) II. 116. — Krates 187. — Kratinus 187. 207. f. 217. — Kreon 119...68. ſ. Antigone. — Kritik 4. — Küſter 278. — Kunſtſchulen, dramatiſche in Athen 129. —
Kyd II. 327. — Kyklope ſ. Euripides. —

Labdakiden 81. — Laberius 333. ff. — Labyrinth der Liebe II. 381. — Lacedämonier 171. 201. — Lälius 238. — Laharpe 47. II. 4. 74. 86. 94. 109. 127. f. 145. f. — Laius 120. II. 15. — Lancaſter II. 274. — Lamachus ſ. Acharner. — Laokoon, Gruppe des 85. f. — Lateiniſche Sprache 330. — Lazzi II. 106. 414. —
Lear (Shakſp.) II. 201. 213. 259...63. 306. — Lee II. 361. — Legouvé II. 4. — Legrand II. 128. f. — Leiſewitz ſ. Julius v. Tarent. — Lemercier II. 148. — Lenotre II. 61. — Leſage II. 140. — Leſſing 142. 297. ff. 302. 350. II. 11. f. 55 f. 80. 92. 97. 100. 142. f. 145. 167. 191. 298. 308. 334. 371. 406...10. 413. 415. 425. 432. über Ariſtoteles 74. über Philoktet 128. — Letronne 299. 301. —
Licinius, der Mathematiker 269. — Liebesmüh, Verlorne (Shakſp.) II. 217. ff. — Lied 39., das ſpaniſche II. 388. — Lillo II. 371. — Lilly II. 311. 328. f. — Linguet II. 376. — Livius Andronicus 311. 336. f. —
Logeum 55. 266. 271. f. 274. 277. 285. 287. — Lohenſtein II. 403. — Lokrin (Shakſp.?) 307. ff. — London, Schauſpielhäuſer daſ. II. 316. ff. London prodigal, the (Shakſp.?) 308. London ſ. Kaufmann. — Lope de Vega 19. II. 124. 176. 310. 377. 380...84. f. 392. — Louvois II. 88. — Lowin II. 324. —
Lucan 344. II. 49. 67. 78. 175. — Ludwig XIV. II. 7. 48. f. 63. 68. 70. f. 87. 105. f. 125. 131. 136. 150. 168. — Ludwig XV. II. 131. — Lügner, der (Corneilles) II. 124. — Lulli II. 137. — Luſignan und Nereſtan (Voltaires) II. 50. — Luſtigen Weiber von Windſor, die ſ. Windſor. — Luſtigmacher 230. 244. — Luſtſpiel, das feinere 228. ff. franzöſiſches 22te Vorl.; in gereimten Verſen II. 432. ſ. Komödie. — Luther II. 180. —
Lyriſche Poeſie 38. — Lyſipp 89. — Lyſiſtrata 274. ſ. Ariſtophanes. —

Macbeth (Shakſp.) II. 35. 195. 208. 213. 353...59. 263. 286. 299. 321. — Macchiavelli 359. 361. II. 77. 180. — Maffei II. 92. deſſ. Merope 350. — Magnes 187. — Mahomet (Voltaires) II. 50. 71. f. 99. f. — Mailand 367. — Maine, Herzogin v. II. 91. — Maintenon, Frau v. II. 69. 87. — Mairet II. 151. — Makaria 172. f. — Maler bei den Griechen 300. — Malerei 302. II. 33. 162. — Malone II. 208. 211. 313. — Mandragola (Macchiavellis) 391. — Mantegna 133. — Marathon (Aeſchylus bei) 91. — Marforio ſ. Paſquino. — Maria Stuart (Schillers) II. 421. — Mariamne (Mairets) II. 151. — Marini 256. 265. — Marino II. 403.

— Marionetten II. 140. — Marius (Otways) II. 361. — Marivaudage II. 133. — Marivaux II. 132. ff. — Marlow II. 311. 328. f. — Marston II. 330. — Martellianische Verse 370. — Mascarill II. 109. — Maschinenwerk des griech. Theat. 58. — Maske (Schauspielgattung) II. 208. f. Masquen. Maske (Gesichtsbed.) 54. 61. ff. 246. 333. II. 318. — Masquen II. 403. (Ben Jons.) II. 321. 335. 341. f. — Massinger II. 332. 343. f. 364. — Matos-Fragoso 384. — Matrone v. Ephesus II. 330. — Mauren II. 390. — Mazarin II. 136. —
Medea s. Euripides, Ovid, Seneca. — Melancholie als Wesen der nord. Poesie 15. — Melanie (Laharpes) II. 146. — Melodrama II. 147. f. — Menächmen (des Plautus) II. 214. — Menander 219. 222. 239. 243. 250. II. 110. — Menelaus 167. 173. — Menschenopfer 167. 173. — Mercier II. 142. 146. — Mercur, der galante (Boursaults) II. 126. — Meres, Geo. II. 305. — Merlins Geburt (Shaksp.?) II. 309. — Merope (Maffeis) 350. (Voltaires) II. 55. 92. — Messina, Braut v. (Schillers) II. 422. f. — Metastasio 18. 350...56. ff. 369. II. 137. — Metromanie, die (Pirons) II. 134. f. —
Michel Angelo 7. II. 354. — Milet, Einnahme von (des Phrynichus) 79. — Milton II. 167. 207. 253. 341. — Mimen 332. ff. 361. II. 126. f. Sophron. — Mimik (der Alten) 60. ff. (Engels) II. 411. — Minna von Barnhelm (Lessings) II. 407. f. — Misanthrop (Molieres) II. 116. 120. f. 133. — Mithridat (Racines) II. 70. 85. f. — Mitschuldigen (Goethes) II. 414. — Mitte, die II. 12. —
Mnesilochus 202. —
Moliere 22te Vorl. s. auch 232. II. 63. f. 129. 132. f. 363. 365. — Molina II. 384. — Montague, Mrs. II. 165. Montalban II. 384. — Montespan, Frau von, II. 87. f. — Moralitäten (und Mysterien) 27. 347. II. 401. — Moratin II. 398. — Moreto, Don Agustin II. 387. 399. — Morus, Th. II. 201. — Monodien 336. — Motte, de la II. 19. 142. — Mosis, die Bücher II. 194. —
Mucedorus (Shaksp.?) II. 309. f. — Müller, Adam II. 159. — Müller, Joh. II. 423. — Museo Borbonico 309. — Musikalische Stimmung 39. — Mustapha (Trauersp.) II. 327. —
Mykene 322. — Myrrha (Alfieris) 360. — Mysterien 347. II. 313. 400. f. Moralitäten. — Mythologie als Stoff der griech. Tragödie 78. ff.; die alte M. ist symbolisch 101. —

Nachahmung der Alten 8. — Nachspiele, französ. II. 428. — Nacht tausend und eine, II. 19. — Nävius 337. — Nanine (Voltaires) II. 145. — Νεὸς 319. — Narrenfeste 333. — Nathan (Lessings) II. 409. f. — National-Theater II. 429. — Natürliche Sohn, der, (Diderots) II. 144. f. — Naufikaa 176. —
Neoptolemus 128. — Nero 334. 359. II. 49. 84. — Nestor II. 45. — Neuber, Frau II. 403. —

Nikomachus 301. — Nikomedes (Corneilles) II. 81. — Nina, Operette II. 140. — Niobe 85. f. 118. —
Numancia, die Zerst. v. (Cervantes) II. 379. ff. — Nürnberg II. 401. —

Octavia (Senecas) 343. — (des Alfieri) 359. —
Ode 39. — Odyssee 175. —
Oedipus 168. II. 15. — Mythus von ihm 118. f. — auf Kolonos 114. 272. — Corneilles II. 55. 91. — Voltaires II. 91. —
Okeaniden 109. — Okeanos 109. —
Oldcastle, Sir John, (Shaksp.?) II. 308. f. —
Omphale II. 267. —
Oper 370. II. 136. ff. — unpassend mit der alten Tragödie verglichen 67. f. — Opern s. Metastasio. — Opera buffa II. 139. 414. — Operette II. 139. f. 428. — Ophelia II. 350. — Opitz II. 402. f.
Orakel 256. — Orchestra 54. 264. ff. 269. 271. f. 274. 277. 279. 283. 285. 287. 305. 336. — Orchomenos 322. — Orest s. Choephoren, Elektra, Euripides. — O. Voltaires II. 92. ff. — Orestie 93. ff. 360. — Oroonoko (Southerns) II. 370. — Orpheus II. 161. — Ort und Zeit, Einheit ders. II. 10. ff. — Orthographien 304. —
Oster 331. 333. —
Othello (Shaksp.) II. 213. 238. 241. 244...47. Otho, (Corneilles) II. 55. — Otway II. 361. —
Ougein 26. —
Ovid 279. f. 291. 341. II. 166. — Ovids Heroiden 339. — Ovids Medea 339. —

Pacuvius 337. f. — Palämon und Arcites (Chaucers) II. 350. — Palästra 275. 277. — Palladio, s. g. antikes Theater zu Vicenza 51. 257. II. 39. f. — Pallas 90. 102. f. — Pallast als Ort der Handlung in griech. Dramen 304. 311. 315. — Palliata comoedia 335. — Pandarus II. 270. — Pantalon 364. — Pantomimen 337. — Parabase 137. 186. f. — Parascenien 265. ff. 276. f. 285. 290. — Parecido en la corte, el II. 399. — Paris 173. — Paris, Verklagung des (Shaksp.?) II. 309. — Parodie 180. f. — Πάροδοι 265. — Parolles II. 221. — Parrhasius 314. — Parthenon 304. 318. — Παρθενῶνες 326. — Pasquino und Marforio 332. — Pastor fido (Guarinis) 348. f. II. 352. — Patito 356. — Patricier 340. f. — Pausanias Beschr. der Malereien des Polygnotus 297. f. 314. — Pazzi, Verschwörung der 359. —
Pelopiden 81. — Penni, Franc. II. 349. — Pente
Pentheus 144. 170. — Percy II. 280. f. — Pe
310. 312. ff. — Perikles 196. II. 171. P. u.
Feldherren 113. P. (Shaksp.?) 308. — Perser
— Perspective 297. ff. 302. — Perugino
de la II. 5. — Petrarca II. 194. —
Pferde auf dem Theater II. 289. f. —

Phädra 141. des Euripides, ſ. d.; Ph. (Pradons) II. 87. Ph. (Racines) 44. 46. 56. 86. f. — Phädrus 240. — Phaon 249. — Phidias 89. f. — Philemon 144. 238. f. — Philipp ſ. Alfieri. — Philipp II. v. Spanien. II. 390 f. Ph. IV. v. Span. II. 387. f. — Philoktet (Sophokles) 126. ff. II. 146. ſ. Sophokl. — (Philologie) 253. ff. — Philorenus 301. — Phönikerinnen ſ. Euripides. — Phormio (Terenz). II. 115. — Phrixus und Helle 309. — Phrynichus 79. 89. II. 144. —

Pièces à tiroir II. 126. — Pindar 253. 338. — Pindemonti, Giov. 368. — Piron II. 134. f. 140. — Piſa, Campo santo 299. — Piſithetärus 274. —

Plato 35. 56. 134. 176. 179. f. 187. 192. 201. 223. 278. II. 12. das Dramatiſche ſeiner Dialogen 21. f. — Platonius 62. 217. 246. f. — Plautus II. 110. ff. 214. f. Pl. Amphitruo, Gefangene, Menächmen 226. Plautus und Terenz als Vorbilder der neuern Luſtſpiele 18. als Nachbildner der Griechen 14. Vorl. — Pl. und Ter. 330. 335. 337. f. 361. 363. II. 106. f. — Plinius 268. 301. 339. 342. — Plutarch 179. II. 46. — Plutus ſ. Ariſtophanes. —

Poeſie 5. 38. II. 11. — Poetiſch und Theatraliſch 30. — Poetik des Ariſtoteles II. 10. f. — Poetiſche Gerechtigkeit II. 35. — Polichinell II. 141. — Pollux, Julius 137. 191. 241. 247. 260. 264. 267. 273. 275. 284. 286. 288. f. 308. 310. ff. 324. 326. f. — Polybius 278. — Polydor 167. — Polyeukt II. 151. Pol. (Corneilles) II. 79. f. — Polygnotus 297. ff. (314.) — Polyklet 89. — Polymeſtor 141. 167. f. 173. — Polynikes 106. 168. — Polyxena 167. — Pompeji ſ. Alexanderſchlacht; P. Wandgemälde 333. — Pompejus Tod (Corneilles) II. 78. — Pomponius 223. — Pope II. 167. 189. 209. 302. 304. 327. 369. — Porſon 254. — Porta, Giambatt. 363. — Portrait im Luſtſpiel 222. — Porträtſtatuen zweier Komiker 249. f. — Portugieſen, Dürftigkeit ihrer dramat. Litteratur 28. — Poſidippus 250. — Poſſe 225. improviſierte, mit ſtehenden Masken 363. f. — Poſſenſpiel 228. ff. — Poſſenreißer, herumziehende II. 403. — Pourceaugnac, Hr. v. (Molieres) II. 116. —

Prador II. 46. 64. 87. — Prinzeſſin von Elis (Molieres) II. 63. — Proceßführer, die (Racines) II. 125. — Prometheus (Aeſchyl.) 108. ff. ſ. Attius. — Pronaos 318. — Properz 341. — Propyläen 304. — Proscenium 55. 264. 268. 271. 277. 281. 285. f. 288. 290. ff. 295. 321. — Protagoras 201. — Proteus II. 415. — *Πρῶτον ξύλον* 267. 281. —

Pulcinell 333. — Pulpitum 55. — Puppenſpiele II. 403. f. — Puritaner 314. 348. 355. f. — Puritanerin (Shakſp.) II. 308. —

Pylades 169. P. (Pantomime) 337. Pyl. ſ. Choephoren, Elektra. — *Πυλώματα* 324. —

Quinault II. 64. 136. ff. — Quintilian 62. 143. 336. 339. 343. —

Rabelais II. 108. — Racine 47. 132. 165. 170. 352. II. 4. 6. 7. 16. 17. 39. 46. 48. ff. 53. 56. 63. 68...70. 73. 83...89. 90. 92 125. 361. — R. Britannicus 359. — R. Phädra 345. — Rafael 7. 130. II. 326. 349. — Raoul sire de Crequy II. 140. — Räuber (Schillers). II. 419. —
Regnard II. 127. f. — R. Zerſtreute II. 37. — Reim 369. — Religion 13. römiſche, griechiſche, 340. — Rembrand II. 244. —
Rhadamiſt ſ. Crebillon. — Rheſus ſ. Euripides. — Rhetorik des Ariſtoteles II. 11. — Rh. in Drama II. 53. —
Richard II. (Shakſp.) II. 194. 273. ff. 278...80. 325. — Richard III. (Shakſp.) II. 196. 273. ff. 294...99. 300. 304. 368. 419. — Richard Löwenherz II. 140. 278. — Richelieu II. 51. 63. 149. — Ritter des Ariſtophanes 327. — Ritter von der brennenden Mörſerkeule (Beaumonts und Fletchers). II. 351. — Ritterbücher, heroiſche Geſchichten derſ. II. 181. — Ritterſtücke II. 424. 427. — Ritterthum 14.—
Rodogune II. 67. — R. Corneilles II. 80. f. — R. Voltaires II. 55. 60. — Das Romantiſche 9. ff. II. 161. 432. — Romantiſches Schauſpiel 25te Vorl. II. 431. — Romanze, ſpaniſche, II. 388. f. — Romeo und Julie (Shakſp.) II. 208. 213. 225. 242...44. 361. — Römer, ihr Charakter 341. f. — R. als Dramatiker 18. — R., ihr Theater als Luxus 27. — Römerkriege der Deutſchen II. 434. — Römiſche Schauſpielkunſt II. 156. — Ῥόπτρα 291. — Roſcius 337. — Roſenplüt, Hans II. 401. — Rotrous Wenceslas II. 63. — Rouſſeau 10. 233. II. 121. 139. — Rowe II. 211. 368. — Roxas, Franc. de II. 124. 387. —
Ruhmredige, der, (Destouches) II. 132. 135. — Rührende Dramen II. 426 ff. —

Sacchi in Venedig 365. — H. Sachs II. 108. 401. — Sakuntala 26. — Salamis, Aeſchylus bei, 91. — Salluſt II. 96. 336. — Sancho von Arragon II. 63. — Sannio 333. — Sappho 248. — Sara Sampſon (Leſſings) II. 406. 408. — Sarto, Andrea del, II. 349. — Saturae 331. — Saturnalien 29. — Satyriſches Drama 83. 92. 174. f. S. Dramen des Achäus, Aeſchylus und Sophokles 89. — Saul (Alfieris) 360. — Säulen 322. — Saynetes II. 376. 384 f. —
Scaliger 261. — Scapin II. 109. — Scapins Betrügereien (von Moliere) II. 115. f. — Scarron II. 117. 124. f. — Scaurus Theater 268. 342. — Scene, Wortbedeutung 263. f. — Scenenbilder 312. ff. — Scenengebäude 267. f. — Sceniſche Anordnung der griech. Schauſpiele 253...328. — Scenographie 264. griechiſche 297 ff. — Schäferin, die treue (Beaum. und Fletcher) II. 352. — Schäfer-Opern II. 402. — Schäferſpiele ſ. Gellert, Guarini, Taſſo. — Schaubühne bei den Griechen 4te Vorl. — Schauſpiel, als Unterhaltung, 22. Mangel desſelben bei den Aegyptern, Arabern und Perſern, ſowie

im europäischen Mittelalter 25. Sch. bei den Südsee-Insulanern 25. bei den Indiern 26. bei den Chinesen 26. – s. Historisch, Romantisch, Rührend u. s. w. — Schauspieler, der, Beruf und Art, II. 428. ff. — italiän. 367. f. — Schauspielkunst der Griechen 4te Vorl. — Schauspielprobe, (Buckinghams) II. 360. — Schauplatz der franz. Dramas II. 51. des franz. Theaters. II. 38. ff. — Scherz s. Ernst. — Schicksal 135. — Schiller. II. 54. (253). 406. 412. 419...24. 428. 432. f. — Schlaraffenland II. 128. — Schlegel, A. W., II. 164. 425. Comparaison des 2 Phèdres 132. üb. den Geist des Zeitalters II. 169. über Romeo und Julie. II. 186. 243. üb. das Verhältniß der sch. Kunst zur Natur II. 143. — Schlegel, Joh. El. II. 41. f. 405. — Schneiders Wörterbuch 278. — Scholiast des Euripides 134. 164. 174. — Scholiasten 260. f. — Schröder II. 348. 418. — Schule, engl. dram. Dichterisch. II. 314. f. — Schutzgenoßinnen (Aeschylus) 104. ff. — s. Euripides. — Schwänke (Goethes) II. 415. — Scipio, der ältere, 238. — Scuderi II. 75. — Romane der Mad. Sc. II. 49. —
Sedaine II. 139. — Sejanus (Ben Jonsons) II. 333. 336. f. — Selbstmord 125. — Semiramis (Crebillons) II. 100. (Voltaires) II. 37. 40. 54. 73. 100. — Seneca 164. f. 338. 343. ff. 359. 369. II. 5. 67. 87. 336. — Sentenzen des Publius Syrus 334. — Sertorius (Corneilles) II. 78. f. — Servius ad Virgil. 55. — Sevigné, Frau von, II. 68. — Sevilla, Barbier von II. 146. —
Sganarell II. 109. —
Shakspeare 11. 19. 26. 91. 94. 262. II. 7. 13. 21. 31. f. 35. 47. 60. 72. 94. 126. 147. 156. 159. 160. 163. 164...311. 315. ff. 322. ff. 329. f. 333. ff. 336. 339. 343. f. 348. ff. 353. 359. 362. f. 365. 368. 374. 393. 402. 407. 412. ff. 418. f. 421. f. 428. f. 434. — Anfang seiner Werke II. 307. — Bösewichter. II. 195. ff. — Bruder II. 324. f. — Jul. Cäsar II. 15. — Diction und Versbau II. 203. ff. — Ende gut Alles gut 362. – Heinrich V. 262. — Ironie II. 198. ff. — Leben II. 164. ff. — Lustspiele 28te 29te Vorl. — Menschenkenntniß II. 186 ff. — Pathos 191. ff. — Schauspiele aus der engl. Geschichte 31. Vorl. — Sommernachtstraum 266. — Sonette II. 174. ff. 305. 316. — Zweifelhafte Stücke II. 303. ff. —
Shirley II. 353. — Shylock II. 225. ff. —
Sieben, die gezähmte böse (Shaksp.) II. 213. 215. ff. — Sieben vor Thebe (Aeschylus) 106. f. — Sikinnis 270. — Silbenmaße der gr. Tragödie 69. — Sittenlehre der Alten 190. – Sittensprüche 233. —
Skulptur II. 32. f. 161. f. 180 f. griechische 249. —
Soffione 356. — Sokrates 139. 179. 189. 192. II. 109. in Aristophanes Wolken 203. — Solis, Antonio de II. 387. Sommernachtstraum (Shaksp.) II. 208. 232...34. 325. 352. 402. — Sonett II. 208. — Sonette Shakspeares II. 174 ff. 305. 316. —
Sophokles 7te Vorl. — 11. 78. 88. f. 131. 135. 136. 141. 144.

145. 176. 205. 254. 324. 339. II. (15.) 21. 91. 155. 259. — Ajax II. 28. — Elektra 9te Vorl. — Laokoon 85. f. — Niobe 85. f. — Oedipus 311. 313. — Oedipus in Kolonos 313. — Philoktet 313. — Trachinierinnen II. 26. — Ueber Aeschylus 111. — Ueber Euripides 134. —
Sophonisbe s. Trissino. — Sophrons Mimen 223. — Southern II. 370. — Southampton, Graf von, II. 175. —
Spanier. Nationalcharakter II. 64. f. — Reichthum an Dramen 28. — Spanische Poesie, deren Reiz II. 65. — Schaubühne II. 321. f. Theater 35te Vorl. — als Vorbild des französischen II. 63. ff. — Sp. Tragödie, die (engl. Trauerspiel) II. 327. f. — Spectator, the, II. 368. — Spenser II. 209. 351. — Sphinx, deren Räthsel, 118. — Spieler, der (Regnards) II. 127. (Trauerspiel) II. 146. 371. — Sprache, englische, II. 203. f. —
Squenz, Peter (von Gryphius) II. 402. —
Staatsaufsicht über das Theater 34. f. — Stabträger 282. ff. — Statue 316. — Steele II. 367. f. — Stevens II. 303. 307. f. 310. — Stella (Goethes) II. 413. 425. — Stil der gemalten Architektur des griech. Theaters 315. ff. tragischer, des Aeschylus, Sophokles, Euripides, 89. — Stille Wasser sind tief (Schröders) II. 348. — Stoff der franz. Dramen 19te Vorl. — Strafbare Mutter, die (des Beaumarchais) II. 146. — Straße, Schauplatz im Lustspiel II. 104. — Sturm (Shakesp.) II. 208. 232...37. 321. — Stylobates 320. f.
Suard II. 4. — Suetonius 272. II. 336. — Suidas 270. 276. f. 283. — Sulzer 302. II. 377. —
Sykophant 244. — Symbolisch 101. — Symbolische Mythologie der Alten 101. — Syrus 333. —

Tacitus 359. II. 50. 336. — Talma II. 147. — Tancred (Voltaires) II. 50. 101. — Tanz 270. — Tartuffe (Molieres) II. 116. 118. 132. f. — Tasso 8. 369. II. 253. — Tassos Schäferspiele 348. ff. — Tassos gli intrichi d'amore 362. f. — Tasso (Göthes) II. 414. — Täuschung II. 24.
Tell, Schillers II. 423. f. — Tempel, griech. 315. ff. — Tempel, Ort der Handlung 304. 315. — Tempelruinen 316. — Tempelthür 321. — Terenz 226. II. 110. 115. f. Plautus. — Teufel, dummer (Ben Jonsons) II. 340. — Teukros 126. —
Thamyris 65. 115. — Theater 263. 264. f. 267. ff. 273. 280. 283. 289. — Th. Bau und Einrichtung 4te Vorl. — Th. in Athen erfunden und vervollk. 27. — Th., das dionysische 278. — Th., das römische 15te Vorl. — Th. des M. Scaurus 268. — Th. s. Scenische. — Theaterpolizei 282...84. — Theaterstücke, Länge der griech. 296. — Theatralisch und poetisch 30. — Thebe 308. 311. 313. — Th., Königshaus in, 324. — Themistokles 240.
304. — Theophrast 239. — Theorie 3. — Th
— Thesmophorien 185. 198. 202. — Thespis-Kar

169. — Thomſon II. 371. — die Thränen der Wittwe II. 330. — Thukydides und Sophokles gleichzeitig Feldherrn 113. — Thor 157. — Thymele 60. 265. f. 272. f. 277. 283. 287. — Thymeliker 284. — Θύραι μέσαυλοι 325. — Θύριον 324. — Θυρών 324. —
Tieck über Shakſp. II. 168. — Timon von Athen (Shakſp.) II. 267. ff. — Timotheus 138. — Tiraboſchi 107. — Tireſias 119. — Titanen 91. 101. f. — Titus Andronikus (Shakſp.) II. 304. ff. —
Togata comoedia 335. f. — Toledanerin, die muntere, II. 383. — Toro, die Zinnen von, II. 383. —
Trachinierinnen des Sophokles? 128. — Trachten II. 366. — Tragiker, griech. II. 46. — das Tragiſche 3te Vorl. 73. f. — Tragödie II. 12. 23. — Tr. im Gegenſatz der Komödie 11te Vorl. — Tr. in Rom. 336. ff. deren Ideal 340 f. — Trallenſer 269. — Trilogien 92. ff. II. 26. 275. — Triſſinos Sophoniſbe 347. ff. II. 5. — Triumph der Empfindſamkeit, (Goethes) II. 415. — Das Triumvirat (Voltaires). II. 96. f. — Troilus und Kreſſida (Shakſp.) II. 267. 269...71. — Trojanerinnen ſ. Euripides. — Trygäus 198. f. —
Tuilerien 306. — Turin 348. — el Tuzani de la Alpujarra II. 365.
Two noble kinsmen II. 248. —
Tyrannichus 110. —

Ueberläſtigen, die (Molieres) II. 126. — Ueberſetzungen 44. —
Ujjayini als Sitz der indiſchen Schauſpielkunſt 26. —
Ulyſſes 125. 176. II. 45. —
Univerſalerbe, der, (Regnards) 127. —
Urſon und Valentin 310. —

Valckenarr 254. — Valliere, Herzogin de la II. 49. — Vanbrugh II. 367. — Varro über Plautus 236. — Väter im Luſtſpiel 243. f. — Vaudeville II. 140. f. —
Venedig, das gerettete (Otways) II. 361. — Venus und Adonis (Shakſp.) II. 307. — Verbrechen der griech. Königsfamilien als Stoff der Tragödie 80. f. — der Verlorne Sohn (Voltaires) II. 143. — Verona, Amphitheater 281. — Verona, die beiden Edell. von (Shakſp.) II. 213. f. — Vers im Luſtſpiel 224. — Verso sciolto 368. ff. — Vertraute im Drama II. 59. — Vettern, zwei edle (Shakſp.?) II. 310. 348. —
Vicenza ſ. Palladio. — Viel Lärmen um nichts (Shakſp.) II. 219. 221. f. 225. — Virgil 7. 341. II. 304. — Virgils Georgika 296. — Virginia 362. 409. f. Accolti. — Virginia (Alfieris) 360. — Vitruvius 51. 256. 259. 260. 268. f. 271. f. 275. 279. 286. 290. f. 304. f. 307. f. 316. ff. 322. 326. —
Vögel (des Ariſtophanes) 274. 282. f. Ariſtophanes. — Volpone (Ben Jonſons) II. 340. — Voltaire 47. 179. 247. 346. 350. II. 4. 7. 30. f. 34. 37. 39. f. 50. f. 53. f. 68. 70...73. 74. 79. 81. 86.

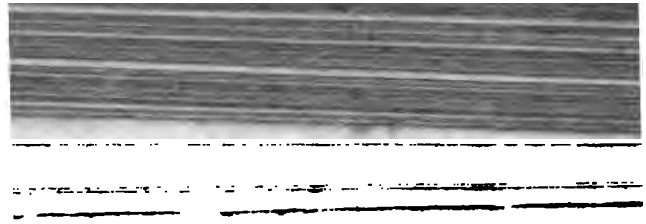
90. 91...102. 109. 145. 150. f. 165. 168. 414. — B. Heraklius II. 64. — B. Semiramis II. 37. — B. über das Trauerspiel 62. — Vondel II. 402. f. — Vorhang des griech. Theaters 59. — Voßens Aristophanes 210. —

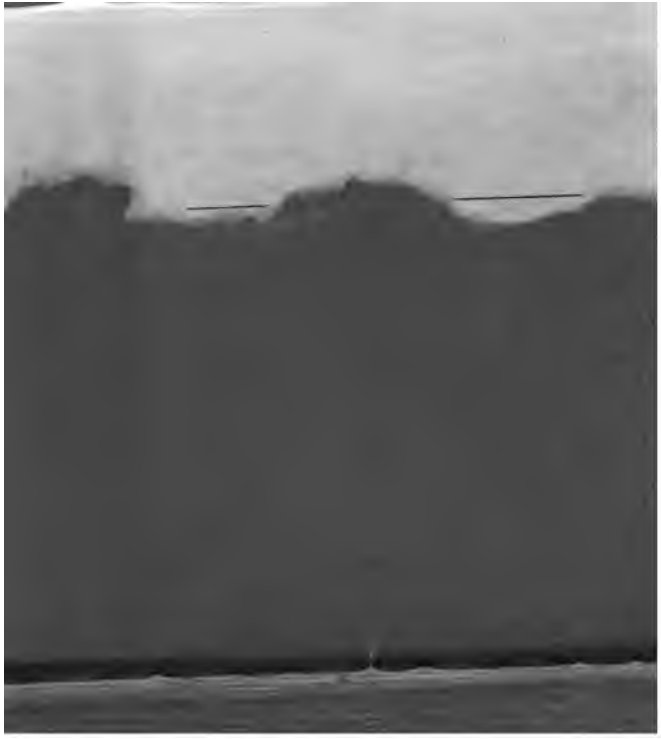
Waise, die, (Otways) II. 361. — Wakefield, der Flurschütz von, II. 329. — Wallenstein (Schillers) II. 420. f. — Wamba, der König, (Lopes) II. 383. — Warburton II. 304. — Was ihr wollt, (Shakſp.) II. 178. 208. 231. f. — Watlingstreet, Wittwe von, (Shakſp.?) II. 308. —
Webster II. 330. — Weiße II. 405. — Weltkugel, Schauspielhaus in London II. 317. — Werther, (Goethes) II. 412. — Wespen s. Aristophanes. —
Wie es euch gefällt (Shakſp.) II. 179. 202. 228. ff. 325. — Wieland II. 27. — Winckelmann 85. 139. 316. — Gesch. der Kunst 45. f. — über Philoktet 128. — über Raphael 7. — Windsor, die Lust. W. v. (Shakſp.) II. 232. 283...85. 309. — Wintermärchen (Shakſp.) II. 237. ff. 304. — Witz, komischer II. 141. —
Wolf, F. A., Uebers. d. Wolken 210. — Wolken des Aristophanes 240. f. — a Woman kill'd with kindness (Heywoods) II. 330. f. — Wortspiel II. 193. ff. —
Wunderbare, das, II. 79. —
Wycherley II. 362. 367. —

Ξενῶνες 326. — Xerxes 91. —
Xuthus 164. —

York II. 274. — a Yorkshire tragedy (Shakſp.?) II. 308 f. — Young II. 371. —

Zaire (Voltaires) II. 50. 55. f. 72. 97. f. — Zanni 333. —
Zeit, Einheit der, 18. Vorl. — der Zerstreute (Regnards) II. 127. —
Zuccheri 132. —
Zwillinge, die s. Klinger. —





Stanford University Libraries
3 6105 010 687 031

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
CECIL H. GREEN LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-1493

All books may be recalled after 7 days

DATE DUE

JUN 30 1995
AUG 01 1996